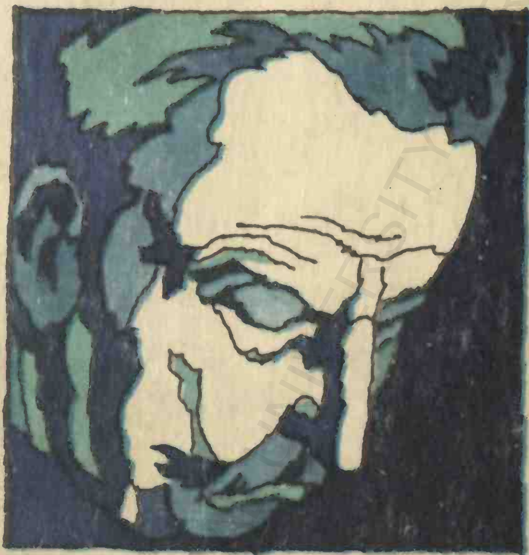
Benedetto Croce



BREVIAR DE ESTETICĂ
ESTETICA IN NUCE

STUDIU INTRODUCTIV

I. Benedetto Croce sau despre raporturile dintre estetică şi filozofie

Problema raporturilor dintre estetică şi filozofie poate fi abordată din două unghiuri de vedere complementare. Analiza filozofică a naturii artei joacă în anumite împrejurări rolul unui test decisiv pentru valabilitatea unei întregi teorii a cunoaşterii şi a unei întregi ontologii. Sincopa sau criza unei gnoseologii sau unei ontologii a existenţei sociale, puse în faţa misiunii de a elucida natura operei de artă, îi pot fi fatale. Merleau-Ponty considera, de pildă, în capitolele dedicate lui Lukacs, din cartea sa *Les Aventures de la Dialectique,* că descoperă o contradicţie între fidelitatea lui Lukacs faţă de teoria reflectării (numită dispreţuitor de filozoful francez „sumara gnoseologie realistă" a lui Lenin) şi postularea de către esteticianul marxist a unei inegalităţi între dezvoltarea artei şi cea a societăţii, cu corolarul firesc: existenţa unei dinamici lăuntrice a creaţiei artistice şi a unei autonomii relative a operei de artă. Merleau-Ponty era convins că numai printr-un act de *infidelitate* faţă de „realismul filozofic", sub impulsul unui simţ viu al specificităţii artei, Lukacs putea apăra în continuare ideea noncoincidenţei sau a unei posibile asimetrii între dezvoltarea artei şi cea a societăţii. Un soi de *hiatus irrationalis* s-ar fi deschis între „metafizica materialistă" care ar sta la baza teoriei reflectării şi emergenţa creaţiei artistice din totalitatea relaţiilor sociale. Merleau-Ponty vedea în tezele lui Lukacs cu privire la literatură perpetuarea adevăratei metode de gîndire dialectice din cartea sa de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein* şi le atribuia o incompatibilitate de structură cu „gîndirea realistă şi cauzală" a materialismului de tip leninist. Tentativa lui Lukacs de a „concilia" cele două tendinţe de gîndire divergente era considerată expresia unei contradicţii tragice. Lăsînd deocamdată de-o parte judecata asupra valabilităţii consideraţiilor lui Merleau-Ponty, să reţinem ideea incontestabilă şi extrem de importantă că zona esteticului devine un teren de elecţiune pentru validarea sau invalidarea unei teorii a cunoaşterii şi a

unei întregi filozofii a spiritului. Contactul cu complexiunea specifică a obiectului estetic (opera de artă) era menit, în reprezentarea lui Merleau-Ponty, să declanșeze o criză ireductibilă în structura unei teorii filozofice clădite pe postulatele teoriei reflectării și ale unui „naturalism" epistemologic și ontologic.

Exemplul esteticii lui Benedetto Croce ne poate ajuta să luminăm problema din celălalt unghi de vedere. Croce va sublinia în repetate rînduri, cu o voluptate neascunsă, că fiecare din „teoremele" sale despre natura artei avea drept supoziție o precisă teorie a cunoașterii și consecințe considerabile în planul general al filozofiei spiritului. Cu radicalismul filozofic al gînditorului autentic, Benedetto Croce va pune mereu în lumină osmoza între gîndirea sa asupra artei și teoria sa generală asupra vieții spiritului. Analiza filozofică a naturii esteticului este astfel transformată într-un catalizator, sau într-un reactiv superior, pentru a valida o poziție filozofică de ansamblu. Chiar la data publicării (1902), *Estetica* lui Croce era concepută de autorul ei ca o demonstrație eclatantă a eșecului simultan al filozofiei pozitiviste (cu diversele ei nuanțe: asociaționism, fiziologism, psihologism etc.) și al „metafizicii" sau al „intelectualismului". Este o operație dintre cele mai interesante să urmărești modul în care Benedetto Croce extrage din analiza procesului de creație artistică dovezi și postulate pentru o filozofie generală a spiritului. Nu trebuie așadar să pară surprinzător că observația cu privire la caracterul „activ" al spiritului în procesul de elaborare al imaginii artistice, opus prin definiție simplei pasivități sau receptivități, devine pentru Croce un certificat de valabilitate al ideii kantiene despre spirit ca „sinteză a priori". Raționamentul lui Croce era clar. Insistența cu care sublinia în primele pagini ale *Esteticii* sale diferența calitativă între simpla senzație sau combinație de senzații (considerate simplu „fapt psihologic") și adevărata „intuiție" sau „reprezentare" (identificată cu „expresia artistică" și considerată „fapt spiritual") era strîns legată de voința unei demonstrații filozofice anti-pozitiviste și anti-materialiste. Extrapolarea filozofică a analizei estetice devine cu totul limpede cînd Croce identifică procesul de combustiune al senzațiilor brute („materia" creației artistice) și transfigurarea

lor în „imagine“ sau „expresie“ cu *sinteza a priori* kantiană. Mai tîrziu Croce își va preciza și amplifica ideea, vorbind despre convertirea sentimentelor sau a tumultului pasional („materia“ artei) în imagine, ca un act de *sinteză a priori*. Implicațiile filozofice ale unui asemenea demers al gîndirii sînt evidente. Imposibilitatea clară de a explica plăsmuirea imaginii artistice prin simpla juxtapunere, aglutinare sau combinație de senzații devine simbolul eșecului oricărui sensualism, pozitivism sau naturalism filozofic (Croce le identifică frecvent și cu „materialismul“); activitatea fanteziei artistice fiind prin definiție *sintetică* și ideea unei sinteze *a posteriori* fiind respinsă *de plano* (ar fi însemnat o revenire la detestatul pozitivism sau materialism) singurul punct de sprijin solid i se părea lui Croce concepția kantiană despre spirit ca activitate sintetică *a priori*. Tranzițiile perpetue din planul analizei estetice în cel al gnoseologiei sau al filozofiei generale sînt o constantă a scrisului lui Benedetto Croce. Compromiterea asociaționismului și a sensualismului filozofic prin intermediul „esteticii“ i se părea un argument suficient pentru a susține teza că adevăratul fundament filozofic al esteticii moderne nu l-ar putea oferi decît o gnoseologie „subiectivistă“, de genul celei inaugurate de Descartes și Kant, sau una „activistă“ în spiritul celei a lui Vico. Caracterul de „creație“ și nu de „reflex“ al operei de artă, caracterul „productiv“ și nu „imitativ“ al imaginației artistice (opera poetică, va scrie Croce într-o propozițiune revelatoare din *Aesthetica in nuce* „è una creazione e non un riflesso, un monumento e non un documento“, volumul de față p. 220) îi apăreau esteticianului italian tot atîtea dovezi pentru concepția despre cunoaștere ca o „activitate“ prin care „subiectul își *creiază* obiectul“ sau pentru o reinterpretare a gnoseologiei lui Vico: nu putem cunoaște decît ceea ce facem, cunoașterea și activitatea sînt sinonime.

Modul în care Benedetto Croce a folosit estetica drept piatră unghiulară pentru elaborarea sistemului său de „filozofie a spiritului“ poate fi ilustrat și pe alte planuri. Nu trebuie să uităm că esteticianul italian a pus el însuși insistent în evidență semnificația polemică a primei sale *Estetici* (cea din 1902), văzînd în ea un act critic îndreptat împotriva punctului de vedere „intelectualist“ și „con-

ceptualist“ asupra artei. Croce va sublinia mai tîrziu că intenția sa primordială era în *Estetica* de a da o lovitură decisivă esteticii „tipicului“ și a „conceptului“, prin elaborarea faimoasei sale noțiuni de *intuiție*. Intențiile filozofice, critice și polemice, ale lui Croce, apar cu totul transparente în cartea sa despre Hegel, publicată la cîțiva ani după apariția *Esteticii,* sub titlul: *Ciò che e vivo e cio che è morto della filosofia di Hegel* (1906). Cartea despre Hegel reprezintă unul din momentele cele mai semnificative în evoluția filozofică a lui Croce. Prima sa țintă, în atitudinea critică față de Hegel, era să conteste acel *prius* logic pe care filozoful german îl atribuia principiului contradicției în devenirea realității și a spiritului: principiului unității și sintezei contrariilor Croce îi substituia în ordinea priorității principiul relației facultăților spirituale *distincte* și al mișcării lor circulare (vezi și articolul *Sulla teoria della distinzione e delle quattro categorie spirituali,* 1946, în volumul *Filosofia—Poesia—Storia,* p. 49—50). Cel de al doilea scop, strîns legat în concepția lui Croce de cel dintîi, avînd însă aparențe mult mai convingătoare și mai seducătoare, era să submineze definitiv „panlogismul“ filozofiei hegeliene, contestînd teza acestuia că diversele activități spirituale (arta, religia etc.) nu ar fi decît forme imperfecte ale filozofiei și revendicînd energic autonomia lor.

Critica uneia din tezele cardinale, efectiv cele mai vulnerabile, ale sistemului filozofic hegelian: teza că arta nu ar fi decît o formă imperfectă și provizorie de revelare a „ideii absolute“, cu corolarul cunoscut: predicțiunea „morții artei“, îi servea de minune lui Croce pentru polemica sa împotriva tendințelor „logiciste“ și „intelectualiste“ de interpretare a artei. Ceea ce ne interesează însă mai ales acum este să subliniem felul în care estetica era folosită de Croce drept principală scîndură de salt pentru a deschide o breșă decisivă în ansamblul construcției speculative a filozofiei hegeliene. Croce avea în principiu deplină dreptate să respingă interpretarea artei în spirit logicist sau intelectualist, fie că era vorba de punctul de vedere al leibnizianului Baumgarten asupra artei ca o „cunoștință confuză“ sau „inferioară“, fie că era vorba de tratarea ei în spiritul lui Hegel ca o „filosofia difettiva“ (filozofie im-

perfectă). După cum avea deplină dreptate să se ridice cu energie împotriva tendinței tipic idealiste a lui Hegel de a stabili o ierarhie între diversele facultăți ale spiritului, tratînd arta ca o treaptă inferioară în devenirea ideii absolute, situînd ideea logică în vîrful piramidei formelor spiritului, ş.a.m.d. Obnubilarea autonomiei reale a artei, în constelația formelor spiritului, de către Hegel, prin concepția sa asupra artei ca „formă sensibilă a ideii" şi prin teza despre filozofie ca singur mod adecvat de revelare a ideii, era folosită de Croce drept o demonstrație a justeței criticii sale generale împotriva filozofiei hegeliene şi ca o pledoarie *pro domo* în favoarea reformei întreprinse de el în cîmpul filozofiei spiritului. Critica idealismului speculativ al lui Hegel şi a tezei sale centrale: epopeea „ideii absolute" de la alienarea ei în „natură" pînă la regăsirea ei plenară în sistemul filozofic hegelian îi îngăduia lui Croce să incrimineze nu numai pan-logismul hegelian, dar şi perpetuarea unui punct de vedere „transcendentalist" sau „teologic" în filozofie.

Există cazuri în istoria gîndirii cînd analiza unei orientări filozofice descoperă un soi de supra-etajare a mobilurilor ei: scrutată atent, orientarea filozofică respectivă, îşi dezvăluie dincolo de mobilurile ei aparente, vizibile, şi un mobil mai ascuns, inaparent la primul contact, aproape criptic. Polemizînd împotriva concepției hegeliene despre artă, ca „reprezentare sensibilă a Ideii", Croce părea să urmărească realizarea unui dublu obiectiv: să denunțe primejdia ca autonomia artei să fie sacrificată prin preeminența unui punct de vedere panlogist asupra devenirii spiritului şi să pună în evidență, simultan, efectele funeste ale mentalității „metafizice" şi „transcendentaliste" în filozofie. Revendicînd autonomia artei în ansamblul formelor spiritului împotriva a ceea ce el numea „conceptualismul estetic hegelian", Croce putea revendica simetric un punct de vedere strict „imanentist" în filozofie, liber de reziduurile oricărui principiu metafizic suprem şi al oricărei forțe transcendentale (aluzia imediată era la efectele negative ale principiului „ideii absolute" în cadrul sistemului lui Hegel). O analiză atentă a polemicii lui Croce, aparent pe deplin legitime şi convingătoare, împotriva idealismului absolut şi a metafizicii în filozofie, dezvăluie însă un re-

sort al ei mai puţin vizibil dar nu mai puţin important. Voinţa de a compromite ideea unei entităţi metafizice sau religioase, ca principiu explicativ suprem al lumii, se transforma la Croce într-o polemică simultană împotriva admiterii oricărui dualism filozofic de genul celui spirit-natură, ca şi împotriva tendinţei, denunţată ca simetrică cu cea a idealismului absolut, de a „entifica" ideea de natură sau de materie, prin metamorfozarea ei într-o realitate transcendentă conştiinţei. Geneza şi evoluţia gîndirii lui Croce pun astfel în evidenţă o trăsătură fundamentală, extrem de revelatoare: atitudinea negativă faţă de anacronicul spirit metafizic şi transcendentalist în filozofie se converteşte frecvent, printr-un act de tranziţie foarte tipic pentru direcţia reală a gîndirii lui Croce, într-o polemică obstinată împotriva materialismului istoric.

Este cît se poate de semnificativ că ori de cîte ori a revenit de-a lungul îndelungatei sale activităţi teoretice asupra concepţiei materialismului istoric, Benedetto Croce a formulat constant împotriva lui Marx o obiecţie analogă cu cea îndreptată împotriva hegelianismului. Pentru Croce procedeul lui Hegel de a extrapola principiul suprem al devenirii lumii în Ideea absolută, şi-ar fi găsit un echivalent perfect în tendinţa lui Marx de a situa la baza devenirii istorice o simetrică forţă propulsoare: Materia sau Economia. Direcţia atacului teoretic al lui Croce era clară: a identifica sub raport filozofic marxismul cu un soi de cripto-hegelianism şi a-l învinui în consecinţă chiar de o ascunsă perpetuare a mentalităţii metafizice sau teologice în filozofie. Ce legătură au toate aceste polemici filozofice ale lui Croce cu arta şi cu reflecţia sistematică asupra ei, cu estetica? Se poate spune fără exagerare că meditaţiile asupra artei şi sinteza lor teoretică: estetica, au jucat la Croce rolul unui centru generator pentru desfăşurarea întregului său front de luptă filozofică. Nu ne este îngăduit să uităm că filozoful italian a consacrat anii imediat anteriori elaborării sistemului său de estetică (*Tezele* sale pentru viitoarea *Estetica* erau gata redactate în 1900) unui studiu intens al materialismului istoric, sub impulsul şi influenţa maestrului său Antonio Labriola, şi unei tentative de critică filozofică şi chiar economică a marxismului. Cartea

sa *Materialismul istoric și economia marxistă* cuprinde studii scrise între anii 1896—1899 și adunate în volumul tipărit în anul 1900. Raporturile lui Croce cu marxismul oferă o temă de studiu pasionantă: efectul fecund al contactului cu materialismul istoric pentru propria sa formație spirituală, procesul de trans-mutație și de metamorfoză al anumitor teze ale marxismului în sistemul filozofic crocian, atracția exercitată asupra lui Croce de metoda lui Marx de tratare a istoriei dar și repulsia profundă pe care i-o trezea concepția filozofică de ansamblu a marxismului, au generat timp de cîteva decenii dialogul perpetuu, mereu reînnoit și variat, pe fondul unei identități structurale de atitudine, al lui Benedetto Croce cu materialismul istoric.

Se poate chiar demonstra că geneza idealismului filozofic crocian este strîns legată de o disimulată sau vizibilă reacție împotriva marxismului. Nu ar fi deloc hazardat să se susțină că divorțul lui Croce de Hegel și importantele „revizuiri" la care înțelegea să supună gîndirea filozofică hegeliană erau dictate în fond de spectrul tezelor marxiste. Critica filozofică îndreptată de Croce împotriva marxismului debuta prin a identifica principiul determinării conștiinței sociale de către existența socială cu vechea concepție providențialistă a unei ascunse „subistorii", care ar predetermina desfășurarea istoriei vizibile. Benedetto Croce, ca și mulți alți critici și adversari ai marxismului, considera că o concepție *materialistă* asupra istoriei ar implica *ipso facto* o diminuare sau o degradare a rolului conștiinței și spiritului în desfășurarea proceselor istorice. Fără o asemenea supoziție nu este comprehensibilă asimilarea specific crociană a marxismului cu vechile „filozofii ale istoriei" de tip metafizic sau providențialist: pentru Benedetto Croce postularea rolului hotărîtor *în ultimă instanță* al condițiilor economice în desfășurarea proceselor sociale de către Marx se transforma într-o hipostaziere a Materiei sau Economiei în zeița tutelară a istoriei. Croce atribuia marxismului propria sa fantasmă a Economiei, văzută ca o forță ascunsă, autonomă, sustrasă inițiativelor umane și dirijînd din umbră spectacolul istoriei. Numai printr-o asemenea distorsiune logică se poate explica tipica tendință crociană de a pune semnul egalității filozofice între Ideea lui Hegel

şi pretinsa Materie sau Economie a marxismului, transformînd materialismul istoric într-o simplă recidivă a „vechei concepţii metafizice şi transcendente, şi din această cauză în acelaşi timp naturaliste" asupra istoriei. Ca un corolar al acestei prime identificări, se produceau recriminările lui Croce împotriva a ceea ce el numea tendinţa marxismului de a transforma diversele forme de activitate spirituală în simple derivate sau epifenomene ale unei „cauze ascunse": raporturile dintre structură şi suprastructură erau asimilate de Croce, în conformitate cu viziunea sa generală despre marxism ca un cripto-idealism sau ca o cripto-metafizică, cu relaţiile între Realitate şi Aparenţă, dintre Substanţă şi Accident, dintre „cause sottostanti" şi „motivi superficiali", ş.a.m.d.

Un sistem filozofic nu poate fi înţeles fără a detecta în structura lui jocul reacţiunilor faţă de contra-tendinţele sale. Identificarea materialismului istoric cu o „filozofie a istoriei" de tip hegelian, mai exact cu un hegelianism răsturnat, devenea în suita raţionamentelor lui Croce un instrument preţios pentru a justifica tentativa sa globală de reformare a concepţiilor tradiţionale asupra istoriei şi de elaborare a unei noi filozofii a spiritului. Nimic nu exprimă mai bine direcţia gîndirii sale decît aceste rînduri cuprinse într-un text din 1934, intitulat semnificativ *Contro le sopravvivenze del materialismo storico* şi în care asimilarea revelatoare a marxismului cu hegelianismul apare cu totul clară: „critica filozofică a erodat (ha corroso) materialismul istoric în fiecare din laturile sale, regăsind în el, tocmai fiindcă era răsturnată, eroarea identică, şi consecinţele rele, ale panlogismului hegelian, care nu recunoaşte şi compromite originalitatea şi autonomia diverselor forme spirituale, acestea fiind în distincţia şi unitatea lor procesul însuşi al spiritului uman, libertatea sa creatoare. Şi împotriva marxismului, cum o făcuse înainte împotriva hegelianismului, critica a revendicat formele (spirituale) negate respectiv de unul sau de celălalt: împotriva lui Hegel, *fantazia* şi praxis-ul; împotriva lui Marx, moralitatea, *fantazia* şi gîndirea" (B. Croce, *Conversazioni critiche*, vol. V, p. 210). Raţionamentele lui Benedetto Croce arătau limpede că în reprezentarea sa autonomia diverselor forme de activitate spirituală (deci şi a artei) nu putea fi ga-

rantată decît printr-un act de subversiune filozofică simultană a „panlogismului" hegelian și a „economismului" marxist. Credința sa sinceră era că un contract genuin cu arta și o analiză lipsită de prejudecăți a principiului estetic sînt de natură să pună în evidență o criză structurală atît a ontologiei idealiste hegeliene cît și a materialismului marxist. Adevărul este că Benedetto Croce nu greșea deloc polemizînd cu atîta energie împotriva unei concepții asupra istoriei de tipul faimoasei *Geschichtsphilosophie* hegeliene și împotriva tendinței hegeliene de *logicizare* a desfășurării istorice prin transformarea categoriilor *istorice* în categorii *logice*. El avea deplină dreptate să opună tendințelor panlogiste din sistemul filozofic hegelian, exigența unei viziuni genuine, realiste, asupra istoriei umane, întemeiate pe rolul inițiativelor libere și al activității creatoare a subiectului uman. Benedetto Croce ar fi fost nu mai puțin îndreptățit să polemizeze și împotriva marxismului în măsura în care marxismul era un hegelianism *à rebours:* dacă ceea ce era Ideea sau Spiritul Absolut la Hegel s-ar fi transformat în hegemonia factorului economic la Marx și întreaga istorie umană nu ar fi fost decît produsul unui soi de auto-dinamism al economiei.

Estetica și filozofia spiritului se sprijină reciproc la Benedetto Croce, articulîndu-se într-o sinteză inextricabilă. Una din teoremele sale estetice centrale, cea despre caracterul *a-logic* al artei sau ceea ce Croce va numi cu o formulă expresivă „la sublima insignificanza intellettuale della poesia" i se părea a deschide prin ea însăși o spărtură definitivă în unitatea construcției speculative a lui Hegel; după cum o altă teoremă estetică a crocianismului, cea a „a-practicității" sau „a-teleologismului practic" al artei, i se părea prin ea însăși o contrazicere irefutabilă a concepției materialiste asupra istoriei. Teoria „autonomiei esteticului" a lui Benedetto Croce nu poate fi așadar disociată de postulatele filozofiei sale generale (scopul nostru fiind de a demonstra prin analiza operei lui Croce, că teoria „autonomiei valorii estetice" este în ansamblul ei strîns condiționată de o anumită filozofie generală a spiritului). Oricîte merite era dispus Croce să recunoască esteticii lui Hegel, elogiind simțul său deosebit pentru artă, elevația la care ridica arta în constelația formelor spiritului și impulsul

puternic dat studiului problemelor estetice, obiecţia adusă gîndirii estetice a marelui filozof german era fundamentală: definind arta ca „forma sensibilă a Ideii" Hegel ar fi fost victima prejudecăţii panlogiste de la baza întregului său sistem şi ar fi rămas opac faţă de adevărata „regiune a activităţii estetice" care se situează într-un raport de „anterioritate şi ingenuitate faţă de cunoştinţa filozofică". Arta este pentru Croce „forma teoretică primitivă", o „forma conoscitiva prefilosofica", situată pe o treaptă anterioară cunoştinţei noţionale în circularitatea formelor spiritului (vezi şi *Saggio sullo Hegel,* 1967, pp. 82—83). Cît despre concepţia materialismului istoric, convingerea lui Croce era că tocmai componenta *materialistă* a concepţiei ar purta vina principală pentru tendinţa de a transforma arta şi celelalte forme de activitate spirituală în simple anexe sau derivate ale proceselor sociale: „quando diritto e Stato, etica e religione, arte e filosofia venivano considerate come «esponenti» delle «condizioni sociali», e percio come qualcosa di piu o men *derivatto* rispetto alla produzione economica, che era sol essa *l'originario*" (vezi B. Croce, *La Storiografia in Italia* în *La Critica,* 1920, Sett., pp. 266—267). Alternativa filozofică decisivă i se înfăţişa lui Benedetto Croce în termenii următori: a recunoaşte principiul marxist al determinării conştiinţei sociale prin existenţa socială echivala pentru Croce cu reducerea artei şi a celorlalte forme spirituale la o simplă funcţie „exponenţială", derivată, răpindu-li-se autonomia şi idealitatea; o concepţie *practică* şi *utilitară* asupra artei i se părea lui Croce corolarul necesar al unei concepţii *materialiste* asupra istoriei; a salvgarda autonomia şi idealitatea artei, caracterul ei de *teoresis* a vieţii sentimentale, implica în mod necesar pentru Croce erodarea laturii *materialiste* a concepţiei materialist-istorice asupra societăţii şi înlocuirea ei cu o „filozofie nouă şi mai bună" („una nuova e migliore filosofia"). Se poate spune, fără teama de a greşi, că, printre altele, voinţa de a privilegia autonomia artei a determinat acţiunea filozofică de „revizuire" şi „critică" a materialismului istoric întreprinsă de Benedetto Croce. Dialogul cu marxismul şi polemica împotriva concepţiei marxiste sînt, vizibile sau disimulate, în mod conştient sau subconştient, prezenţe perpetue în activitatea

sa filozofică. Un remarcabil cercetător al filozofiei moderne italiene, Eugenio Garin (specialist reputat în problemele Renaşterii) a consacrat în cartea sa *Cronache di filosofia italiana* (1900—1943), tipărită de editura Laterza în 1954, pagini elocvente şi persuasive modului în care Croce şi-a elaborat prima *Estetica*, şi sub influenţa idealismului gnoseologic al lui Giovanni Gentile, ca o replică filozofică la punctul de vedere al materialismului istoric (vezi mai ales capitolele *Alle origini della „Critica"* şi *La Filosofia come scienza dello spirito*). „Tranziţia de la cercetările marxiste la estetică — scrie Garin cu referire la perioada care desparte publicarea cărţii *Materialismul istoric şi economia marxistă* de cea a *Esteticii* — are în întregime savoarea unei crize şi a unei revolte de tonalitate neoromantică, dacă nu vrem să admitem la Croce o stranie inconştienţă cu privire la hiat-ul profund dintre studiile (sale) marxiste şi *Estetica*" (p. 248). Croce înţelegea prea bine că pentru a submina definitiv teza despre artă ca un „fenomen de suprastructură", pentru a relaxa în mod radical relaţia între artă şi ambianţa socială, cu scopul de a valida autonomia activităţii estetice a spiritului, era necesară concentrarea ofensivei filozofice asupra înseşi postulatelor fundamentale ale gîndirii marxiste. Este interesant că el se arăta gata să recunoască în anumite limite valoarea metodei marxiste de investigare a istoriei şi superioritatea ei asupra istoriografiei curente de tip „cronachistic" sau „erudit"; Croce va reţine ca un merit al materialismului istoric tendinţa de a îmbrăţişa întregul organism istoric şi de a-l studia ca o totalitate coerentă; admiţînd, cel puţin în prima fază a activităţii sale, fecunditatea materialismului istoric văzut ca un „canon de interpretare", el se va împotrivi însă categoric postulatelor sale filozofice (aci există o analogie evidentă cu poziţia lui Georg Simmel din cartea sa *Geschichtsphilosophie*). Nici unul din argumentele pe care fostul său profesor, Antonio Labriola, le adusese spre a spulbera reducţia vulgarizatoare a marxismului la un simplu „economism" şi spre a pune în valoare complexitatea raporturilor între diferitele forme ale activităţii sociale, activitatea economică reprezentînd doar *în ultimă instanţă* factorul determinant, nu i se păruseră satisfăcătoare lui

Croce și nu-i clătinaseră rezistențele de principiu. Consecvent credinței sale că a admite prioritatea ontologică a activității economice în sistemul activităților sociale însemna a reveni la o concepție providențialistă și criptoteologică asupra istoriei umane (Economia sau Materia jucînd un rol echivalent cu cel al lui Dumnezeu sau al Ideii hegeliene), fidel ideii sale că un asemenea punct de vedere însemna punerea activităților spirituale într-o inacceptabilă postură subalternă, Benedetto Croce înțelegea prea bine cît de important era să-și concentreze direcția principală de atac asupra aspectului *materialist* al concepției marxiste a istoriei. Filozoful italian nu va șovăi în consecință să revendice, polemizînd retrospectiv cu concepția lui Labriola, „spiritualizarea" economiei, conceperea ei nu ca o formă de activitate materială cu legi obiective, ci ca o formă de activitate *spirituală,* simetrică și paralelă cu celelalte forme de manifestare ale spiritului.

Oricît de îndepărtate par asemenea considerații de planul artei și al esteticii, o analiză atentă este de natură să arate că în acest punct al raționamentelor crociene se joacă și soarta teoriei sale cu privire la „autonomia esteticului". Pentru Croce istoricitatea nu era posibilă decît ca spiritualitate. Formula „materialismului istoric" îi apărea ca o contradicție în termeni, întrucît, după revelatoarea sa sentință: „il materialismo è *antistorico*, e la storia *antimaterialistica*". Reforma hotărîtoare la care înțelegea să supună marxismul era de a-i cere ca „ubbidendo al migliore impulso di quanto era in esso di nuovo" (ascultînd de impulsul cel mai bun din ceea ce avea nou) „doveva non meno risolutamente *umanizzare* l'economia, trattandola come attività e momento di attività spirituale, e concepire la storia come un unico tutto, in cui è affatto indistinguibile, secondo il detto goetheiano, il «nocciolo della corteccia»" („trebuia cu nu mai puțină hotărîre să *umanizeze* economia, tratînd-o ca activitate și ca moment de activitate spirituală, și să conceapă istoria ca un tot unic, în care după formula goetheeană, sînt cu totul indistincte «sîmburele de coajă»") (*La Critica,* 1920, p. 267—268). Am atins astfel un punct nuclear al sistemului de gîndire crocian, placa turnantă a întregii sale filozofii a spiritului. Acel *fin de non-recevoir* pe care Benedetto

Croce îl va opune ideii de existență a unei realități obiective, transcendente conștiinței, fie că e vorba de ceea ce el numea generic „la natura", fie de existența unor raporturi economico-sociale obiective, cu putere coercitivă asupra conștiinței umane, va avea consecințe considerabile asupra tuturor articulațiilor sistemului său filozofic. Formula spiritualizării sau „umanizării" economiei, exprima nu numai tăgăduirea de principiu a unei existențe sociale obiective, cu proprietăți independente de voința și conștiința noastră (susceptibilă desigur de a fi modificată și bineînțeles „umanizată", însă numai pornindu-se de la *obiectivitatea ei reală*), dar și respingerea programatică pe plan filozofic a dualității *subiect-obiect*. Ideea filozofică a existenței unei „naturi" independente de spirit, a unui „obiect" independent de subiect, trezea în Croce o opoziție înverșunată. Să spunem din nou: opțiunea sa filozofică în această problemă-cheie a filozofiei și metafizicii tradiționale avea consecințe incalculabile pentru întreaga sa gîndire. Benedetto Croce a considerat totdeauna drept titlul de glorie suprem al filozofiei sale de a fi subminat prin toate mijloacele ideea de „transcendență" (cu sensul de realitate transcendentă conștiinței), năzuind din toate puterile către suprimarea dualității spirit-natură sau subiect-obiect. Finalitatea direcțiilor sale de ofensivă filozofică era clar indicată de denominațiunile pe care le revendica pentru propria filozofie: „immanentismo", „spiritualismo assoluto" sau „storicismo assoluto". Croce nu greșea în fond din punctul său de vedere (chiar dacă terminologia sa era cu totul eronată), reproșînd marxismului de a păstra în concepția sa „vechiul dualism metafizic" între natură și spirit. Croce era consecvent cu acest reproș și cînd descoperea în prioritatea acordată de marxism raporturilor economice printre determinantele vieții sociale ideea unei „transcendențe larvare". Filozoful italian avea așadar dreptate să constate că dacă marxismul ar fi ascultat îndemnul său de a renunța la ideea determinării conștiinței sociale prin existența socială, la ideea condiționării activității spirituale a oamenilor de activitatea lor materială de producere și reproducere a vieții, acceptînd să considere și economia unei societăți drept o derivație sau un produs al activității *autonome* a spiritului, s-ar fi anulat pe sine însuși ca *materialism* și

ar fi înfăptuit în fond un act de auto-distrugere: „... avrebbe rinnegato il suo principio, cessando di esser materialismo, e cioe si sarebbe annulatto ..."

Croce şi-a făcut un merit din a fi reabilitat activitatea practico-economică în sistemul activităţilor spirituale, împotrivindu-se desconsiderării la care era supusă de către idealismul filozofic tradiţional. „Utilul" îşi lua astfel locul alături de „Frumos", „Bine" şi „Adevăr" în cercul crocian al formelor spiritului. Nu este cîtuşi de puţin o exagerare să se vadă într-o asemenea importantă iniţiativă teoretică (dacă o privim în contextul idealismului filozofic) ecoul direct al contactului cu marxismul. Antonio Gramsci a formulat o observaţie extrem de pătrunzătoare cînd remarca: „Croce a retradus în limbaj speculativ cuceririle progresive ale filozofiei practicii (marxismului, *n.n.*) şi în această retraducere se află ceea ce este mai bun în gîndirea sa" (A. Gramsci, *„Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce"*, Einaudi, 1952, p. 233). Corectura decisivă pe care o aducea Croce punctului de vedere marxist în problema „practicii" şi a „activităţii economice" era însă eliminarea programatică a aspectului ei de *materialitate*. „Practica" era identică pentru Benedetto Croce cu sistemul impulsurilor, dorinţelor, plăcerilor şi durerilor etc., văzute în afara oricăror *determinări materiale* cu caracter *extern*. Materialitatea era identificată pur şi simplu de el cu „viaţa pasională" (sistemul acelor stimuli, impulsuri, apetituri etc. despre care am vorbit mai sus). A admite adevărul că impulsurile, dorinţele şi apetiturile sînt generate şi determinate de interacţiunea travaliului uman cu obiectele exterioare asupra cărora se aplică, era o imposibilitate pentru Croce, deoarece ar fi însemnat ruinarea postulatului său idealist: nu există un *obiect* independent de *subiect*. Pe această nuanţă se clădeşte întreg echivocul idealist al filozofiei lui Benedetto Croce. Leitmotivul activităţii sale gnoseologice este suprimarea noţiunilor de *res* sau de *natura* ca realităţi independente de conştiinţa umană. Admiratorul fervent al gnoseologiei idealiste a lui Immanuel Kant nu-i va putea ierta niciodată maestrului său spiritual, de a fi formulat existenţa *lucrului în sine*. Benedetto Croce propunea dealtfel în studiul *Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economica* (1931)

din volumul *Ultimi saggi* (volumul de față p. 174) substituirea formulei tradiționale *adaequatio rei et intellectus*, calificată a aparține iremediabil scolasticei, prin formula *adaequatio praxeos et intellectus*, întrucît, afirma răspicat Croce: „la *res* come *res* non esiste" (p. 56; volumul de față p. 184).

Ontologia și gnoseologia constituie adevăratul fundament filozofic al oricărei estetici. Acțiunea perseverentă a lui Croce de coroziune și disolvare a „naturii" și „obiectului", cu scopul de a asigura triumful spiritualismului său absolut, nu va rămîne fără urmări decisive pentru estetica sa, ca și pentru întreaga sa filozofie a spiritului. Consecințele semnului de egalitate pus între obiect sau natură și sistemul actelor practice ale conștiinței nu vor întîrzia să devină vizibile. Croce contestă cu îndîrjire că natura sau obiectul ar avea valoarea unor entități independente de conștiință: ele nu ar reprezenta în realitate decît proiecția impulsurilor, apetiturilor și dorințelor noastre, entificarea unor simple moțiuni sufletești. Identitatea de vederi între Croce și pragmatismul filozofic anglo-saxon sau empiriocriticismul lui Mach în această problemă cardinală a teoriei cunoașterii apare evidentă chiar din definițiile date de Croce conceptelor tradiționale de obiect sau natură: „...obiectul se desvăluie ca nefiind nimic altceva decît acea viață pasională, acei stimuli, acele impulsuri, acea plăcere și durere, acea multiplă și variată emoție, care este ceea ce devine materia intuiției și a fanteziei și, prin intermediul ei, a reflecției și a gîndirii"; «„natura" se identifică cu procesul practic al dorințelor, al apetiturilor, al poftelor (delle cupidità), al satisfacțiilor și insatisfacțiilor renăscute, al emoțiilor, plăcerilor și durerilor legate de ele...». Și Croce formulează adagiul semnificativ că un asemenea concept al „naturii", ca simplă proecție și extrapolare a impulsurilor și dorințelor noastre, a fost întrevăzut de Fichte și Schelling, și mai ales de către Schopenhauer, cu a sa egalitate între natură și voință (minus desigur „metafizica voinței" cu care anti-metafizicul Croce se declara în dezacord) (vezi *Ultimi Saggi*, p. 56; în volumul de față *Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economia*, p. 174). Materialitatea naturii și a istoriei, cu determinările lor obiective, ceea ce Sartre va numi mai

tîrziu „greutatea“ și „opacitatea istoriei“ („la pesanteur“ sau „l'opacité de l'histoire“) definindu-le ca revelațiile sale tardive, datorită cărora s-ar fi produs conversiunea sa spre marxism, erau definitiv suprimate prin opțiunea filozofică primordială a lui Benedetto Croce. Tensiunea între subiectivitate și obiectivitate nu exista pur și simplu pentru un filozof al cărui scop mărturisit era de „a elibera spiritul de obsesia unei naturi externe, de a spiritualiza obiectul subiectului, și de a interioriza lupta binelui cu răul, excluzînd transcendentul, actualizînd absoluta imanență ...“ (*ibid.*, pp. 59—60; volumul de față p. 187).

Nu am fi insistat atît de mult asupra tezei de mai sus, dacă ea nu ar fi cheia filozofiei crociene a spiritului și dacă Benedetto Croce însuși nu ar fi subliniat în repetate rînduri legătura strînsă între filozofia sa a spiritului și conceptul său despre artă. Este absolut evidentă opoziția radicală între o concepție care privește geneza spiritului uman în diversele sale forme de manifestare ca produsul interacțiunii perpetue cu o realitate obiectivă, independentă de conștiință, și o concepție care atribuie spiritului uman o forță propulsoare autotelică și diverselor sale forme de manifestare o autogeneză. Structura unei forme spirituale nu poate fi disociată de geneza ei. Postularea unei auto-geneze a diverselor forme de activitate spirituală sau a unei hetero-geneze, dictate de impulsurile primite din partea unui complex de împrejurări exterioare, cu caracter obiectiv, duc la concluzii profund diferite chiar pentru structura formelor spiritului. Arta nu este decît una dintre formele de activitate spirituală iar filogeneza și ontogeneza ei nu pot fi definite fără a elucida filogeneza și ontogeneza spiritului în general. Problema genezei formelor conștiinței nu se pune însă cu adevărat decît pentru cei care consideră spiritul uman în diversele sale forme de activitate ca un produs progresiv al devenirii istorice, al materiei și activității materiale „superior organizate“, nu însă pentru cei care îl acceptă ca o realitate primordială, dată *ab aeterno*. Benedetto Croce era așadar consecvent cu sine însuși cînd considera spiritul ca o realitate autotelică iar diversele sale forme de manifestare drept *categorii eterne*, după ce a respins din principiu „fantasma mate-

riei", a „naturii" sau „lucrului în sine". Numai pentru cine privește formele de activitate spirituală ca produse istorice, apărute progresiv pe diverse trepte ale evoluției umanității, geneza moralei, a religiei sau a artei devine consubstanțială structurii lor. Pentru Benedetto Croce există numai o problemă a *naturii* artei, nu însă și o problemă a *originii* artei. Arta și în mod special poezia (cele două noțiuni fiind în fond identice) au fost pentru Benedetto Croce un *experimentum crucis*, după propria sa mărturisire. („Unita reale e unita panlogistica" în *Ultimi Saggi* p. 344). Experiența artei (și a istoriei, concepută inițial ca artă) era pentru Croce celula întregii sale filozofii a spiritului iar filozofia spiritului urma să-și găsească în conceptul său despre artă punctul ei de sprijin cel mai solid. Interesul particular al operei lui Benedetto Croce în istoria filozofiei și a esteticii contemporane îl oferă tocmai faptul că mai mult decît oricare alt filozof el a făcut din estetică principalul teren de elecțiune pentru validarea unei filozofii generale a spiritului. Este însă limpede că orice supoziție arbitrară sau premisă nedemonstrată, orice breșă sau carență în sistemul filozofiei sale generale a spiritului, nu poate să nu se răsfrîngă și asupra conceptului său despre artă, după cum și reciproca propozițiunii de mai sus poate fi considerată deplin valabilă. Croce a pretins desigur că o experiență *genuină*, lipsită de prejudecăți, asupra artei, și voința legitimă de a-i garanta autonomia printre celelalte forme ale spiritului, i-au îngăduit să supună criticii intelectualismul și panlogismul, sensualismul și pozitivismul, hegelianismul și marxismul, pe plan filozofic, și să elaboreze în consecință o proprie filozofie a spiritului. Nu este însă mai puțin adevărat că urmînd buna logică, și aflîndu-ne în fața unui gînditor autentic, fiecare dintre propozițiunile sale despre artă va reflecta premizele gnoseologiei și filozofiei sale generale, iar teoremele sale estetice devin un test și pentru valoarea concepției sale filozofice. Particularitatea importantă și aspectul poate cel mai seducător al activității lui Benedetto Croce îl formează faptul că elaborarea progresivă a esteticii sale s-a desfășurat paralel cu o vastă activitate de critic și istoric literar. Croce putea afirma cu legitimă mîndrie că analizele consacrate întregii dezvoltări a literaturii italiene, ca și cîtorva dintre marii

poeţi ai antichităţii sau principalilor scriitori din marile literaturi europene moderne, i-au permis o exemplificare larg desfăşurată a conceptelor sale estetice. Fascinaţia exercitată de scrierile lui Croce e datorată osmozei perpetue între critica sau istoria sa literară, estetica sa şi filozofia sa generală a spiritului. El va reveni adeseori asupra tezei favorite despre „. . . (la) natura filosofica di tutto intero quel lavoro, che si chiama di giudizio o di critica o di storia letteraria" şi nu va ezita să susţină că judecăţile inadecvate asupra operelor artistice trimit inevitabil la o concepţie filozofică defectuoasă (bineînţeles în cazul judecăţilor emise de critici sau amatori de artă capabili să-şi comunice în formă logică impresiile), după cum un contact adecvat şi judecata corespunzătoare asupra unei opere de artă ar implica o estetică şi o filozofie a spiritului adecvate (vezi mai ales textul *La critica letteraria come filosofia* din volumul *Nuovi saggi di estetica* şi discursul rostit la congresul de istorie literară de la Budapesta din 1932). Ceea ce ne interesează acum este a pune în evidenţă, fideli însuşi demersului de gîndire al lui Croce, adevărul că judecăţile sale critice şi teoria estetică pe care se întemeiau, cu postulatul ei fundamental: „l'autonomia del valore estetico", sînt inevitabil gravide de un sistem de teze şi supoziţii aparţinînd filozofiei sale generale. Scopul nostru este de a demonstra că ele se menţin sau cad odată cu această filozofie generală a spiritului.

Implicaţiile filozofice, de ordinul gnoseologiei sau ontologiei, ale esteticii sale (deşi Croce ar fi respins în principiu, din motive lesne de înţeles, utilizarea termenului de „ontologie" à propos de filozofia sa) le-a desvăluit el însuşi cînd s-a ocupat de pildă de o problemă clasică şi fundamentală a esteticii: cea a raportului dintre artă şi realitate. Croce scria astfel într-o *postilla* (adnotare), din cele atît de revelatoare, care compun ultima parte a cărţii *La Poesia* (1936), sistematizarea finală a vederilor sale estetice: „Arta exprimă realitatea, desigur, cînd prin realitate se înţelege unica realitate, care este sufletul, spiritul; dar aceeaşi propoziţiune nu are nici un sens logic cînd prin realitate se înţelege realitatea făcută să devină extrinsecă şi schematizată, sub numele de „natură", de către gîndirea naturalistică. Ea se naşte din credinţa naivă, în faţa crea-

ţiilor poeziei, că ele ar reproduce o realitate din afara noastră: din aceeaşi credinţă naivă a oricărei poziţii care admite o „realitate exterioară", adică exterioară spiritului". Şi Croce punea în lumină, cu extremă francheţe, substratul filozofic al opoziţiei între teoria sa asupra artei ca „intuiţie lirică" (arta fiind pentru Croce sentimentul pur *exprimat*, adică contemplat în imagine) şi clasica teorie aristotelică a artei ca *mimesis*: „Mişcarea gîndirii estetice, care de la „mimesisul" filozofiei greceşti a trecut la moderna „intuiţie lirică", este aceeaşi mişcare (de evoluţie) care de la materialismul filozofic sau de la dualism trece la spiritualismul absolut" (*La Poesia*, prima edizione economica, 1966, p. 181). Consecinţa imediată a unor asemenea postulate filozofice este *veto*-ul categoric pus de Croce oricărei tentative de raportare a artei la o „realitate" exterioară ei sau, concretizînd lucrurile în plan social-istoric, la un „spirit al timpului", care ar preexista artiştilor şi operelor lor. Un text din revista „Quaderni della critica", publicat în 1948 sub titlul „Concetti critici inadatti" („Concepte critice inadecvate") pune foarte clar în evidenţă consecinţele în planul criticii şi istoriei literare al demersului filozofic enunţat mai sus. „Exigenţa profundă a vremii noastre este să ne apropiem de natură sau să ne îndepărtăm de ea?" — se întreba Croce în introducerea textului său, subînţelegînd în mod evident prin „natură" ideea generală a unei realităţi obiective, pentru a adăuga imediat că întrebarea apare adeseori legată de o prejudecată tradiţională: aceea că ar exista un „spirit al timpului", „care dictează poeziei şi oricărei alte arte activitatea lor"; „în timp ce pasiunea care le dictează dinăuntru — răspundea Croce — este în mod exclusiv cea a spiritului individualizat sau a geniului unui artist cînd binevoieşte să apară pe lume, creînd el, deasupra timpului, un timp propriu şi o epocă proprie: un timp etern şi o artă eternă". Şi pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra legăturii organice pe care o stabilea între teoria autonomiei creaţiei artistice şi premisele filozofice ale gîndirii sale, Croce scria în concluzia rîndurilor de mai sus: „Prejudecata în general tradiţională este că există o natură care se poate imita sau de la care te poţi îndepărta. Nu: ceea ce există pentru artist nu este realitatea lumii exterioare, în jurul căreia

au disputat filozofii şi despre care, cei mai profunzi dintre ei, au demonstrat că întrucît este exterioară, este (doar) o construcţie a spiritului uman, ci doar sufletul său, pe care el nu-l poate nici imita nici respinge, însă trebuie să-l transfigureze în viziune artistică, adică în forma frumuseţii (in forma di bellezza)" (*Quaderni della critica*, luglio 1948, pag. 123).

S-ar putea replica, după lectura unor asemenea clare declaraţii de principiu, că legătura între teoria autonomiei esteticului şi postulatele filozofice ale idealismului sau „spiritualismului absolut" ar fi totuşi aleatorie şi că oricît de evidente ar fi vulnerabilitatea sau precaritatea tezelor cardinale ale idealismului sau spiritualismului, caducitatea lor nu ar compromite prin ea însăşi valabilitatea teoriei crociene a „autonomiei valorii estetice". Cele două planuri, cel al analizei estetice directe şi cel al speculaţiei filozofice ar urma să rămînă distincte, fără a exista un transfer automat de valabilitate de la unul asupra celuilalt. Ipoteza ar putea fi luată în consideraţie (deşi Croce cel dintîi ar fi respins disjungerea celor două planuri) dacă filozoful nu ar fi încercat el însuşi să demonstreze că adevărata comprehensiune a artei, înţelegerea ei genuină şi liberă de prejudecăţi, duce *în mod necesar* la o filozofie a spiritului de genul celei enunţate mai sus. Am vorbit înainte despre remarcabila iniţiativă crociană de a demonstra că erorile în critica şi istoriografia literară sînt legate neapărat de tot atîtea erori în gîndirea filozofică. Oricîte merite eminente îi recunoştea, de pildă, Croce lui De Sanctis în istoria gîndirii critice şi estetice, şi în primul rînd cel de a fi pus accentul pe artă ca „pura forma", eliminînd „conţinutismul abstract" şi interpretarea logicistă a artei, dizolvînd în acelaşi timp concepţia retorică asupra formei ca vestmînt sau ornament, el nu va ezita totuşi să-i reproşeze categoric faptul de a fi menţinut în *Istoria literaturii italiene* o legătură între planul istoriei sociale şi cel al istoriei artistice, transformîndu-şi marea operă într-o „genială şi puternică schiţă a istoriei politice, intelectuale şi morale a poporului italian, reflectată în poezia şi literatura sa ..." (ceea ce pentru Croce era departe de a suna ca o laudă şi era de fapt o dojană; vezi eseul *La Riforma della storia letteraria ed artistica* în vol. *Filosofia—Poesia—*

Storia, p. 312). Cenzura exercitată de Croce asupra lui De Sanctis se referea la tendința marelui critic italian al secolului XIX de a rămîne fidel istoriografiei „romantice" și „sociologice", admițînd ideea unei dependențe între istoria socială (politică, morală, religioasă etc.) și istoria literară. Croce credea că poate descoperi o contradicție între excepționalul simț al lui De Sanctis pentru individualitatea scriitorilor, pentru singularitatea ireductibilă a operelor poetice și încadrarea lor de-a lungul *Istoriei literaturii italiene* într-o „schemă extra-artistică" a dezvoltării. Ceea ce se cuvine a releva și de astă dată în poziția crociană este tendința ei tipică (perfect legitimă în fond) de a converti obiecțiile din cîmpul metodelor criticii sau istoriei literare în obiecții de ordinul filozofiei artei. Croce nu va întîrzia să descopere în originile hegeliene ale gîndirii lui De Sanctis sursa remanenței unor puncte de vedere „extra-estetice". Simplul fapt că De Sanctis își îngăduise, de pildă, să clasifice pe scriitorii italieni ai secolului XIX în schema unui contrast dintre școala liberală, al cărei cap ar fi fost Manzoni, și școala democratică, avînd ca *leader* pe Mazzini și ca poet pe Berchet, îl nemulțumea pe Benedetto Croce, care vedea aci o „urmă a construcțiilor hegeliene" și a tendinței hegeliene de a concepe istoria ca o „dialettica di concetti astratti". Revelatoare la Croce este asocierea criticii unor „schematisme extraestetice", persistente după părerea sa chiar la marele De Sanctis, cu critica filozofică generală a teoriei hegeliene despre „artă ca reprezentare sensibilă a Ideii". Nu trebuie să uităm nici o clipă că reproșul fundamental adresat de Croce esteticii lui Hegel era de a fi stabilit un conjunct perpetuu între istoria artei și istoria celorlalte forme ale vieții spiritului. „Istoria poeziei și a artei se înfățișează, prin urmare, în prelegerile asupra *Esteticii* — scria Croce despre Hegel — ca o istorie a filozofiei, a religiei și a vieții morale a umanității: o istorie a idealurilor umane, în care individualitatea operelor de artă, adică forma propriu-zis estetică, trece pe al doilea plan, sau este menționată numai prin incident" (*Saggio sullo Hegel . . .*, p. 85). Reproșul adresat modului lui Hegel de a trata în *Estetica* sa istoria artei și poeziei viza în mod evident însuși conceptul hegelian asupra artei, Croce văzînd mereu în estetica lui Hegel o „estetică a con-

ţinutului" opusă propriei sale estetici, în care arta va fi definită ca *„pura forma"*. Mai tîrziu, într-un text sintetic şi retrospectiv asupra întregii sale evoluţii filozofice, intitulat „Intorno al mio lavoro filosofico" (datînd din 1945), Croce îşi va menţine obiecţia centrală adusă hegelianismului: deşi recunoştea că Hegel poseda „cum rareori se întîmplă printre filozofi" „cunoştinţe şi iubire pentru poezie, pentru muzică, pentru artele figurative", el nu va şovăi să-i reproşeze că „le-a corupt în plan critic natura ingenuă, analizîndu-le (ragionandole) cu valori extraestetice, conceptuale, culturale şi sociale..." (*Filosofia-Poesia-Storia*, p. 8).

Particularitatea cea mai frapantă a esteticii lui Croce este că procesul împotriva diverselor forme de alterare a autonomiei artei sau de alienare a specificităţii ei ireductibile se converteşte spontan într-un proces împotriva concepţiilor filozofice de la baza lor. Teoria cunoaşterii estetice se transformă instantaneu la Croce într-o filozofie generală a spiritului. Vestigiile hegeliene în critica lui De Sanctis sînt denunţate pe fondul unei critici generale a panlogismului hegelian. Perpetuarea unor elemente de „conceptualism" sau „realism" estetic în critica lui De Sanctis ar fi legată în ultimă instanţă de dependenţa în care este situată arta faţă de „Ideea absolută" (ideea logică) în sistemul lui Hegel. Reforma radicală a criticii şi istoriei literare propusă de Croce ar implica aşadar o reformă preliminară a esteticii şi a întregii filozofii a spiritului. Relaxarea radicală a raporturilor dintre istoria artei şi istoria vieţii sociale preconizată de Croce („a dezvolta în mod consecvent istoria individualizantă şi a trata operele de artă nu în relaţie cu istoria socială, ci pe fiecare ca pe o lume în sine", cum se va exprima el însuşi în *Aesthetica in nuce*) era precedată în concepţia sa de o reformare radicală a locului artei în constelaţia formelor spiritului. Garantarea autonomiei artei este la Croce piatra de încercare pentru valabilitatea sistemelor filozofice moderne. Teza cu privire la pretinsa adulterare a naturii ingenue a artei prin consideraţii de ordin moral, politic sau filozofic (la Hegel şi chiar la De Sanctis) devine pentru Croce un instrument de critică nu numai a panlogismului hegelian, dar şi a tendinţei lui Hegel de a pune dezvoltarea artei, ca şi a

celorlalte forme ale spiritului, în dependență de o realitate și o forță motrice exterioare lor (la Hegel, *ideea absolută).* Este foarte important să reținem că tezele sale din cîmpul filozofiei spiritului vor urmări nu numai scopul perfect legitim de a salvgarda autonomia artei în fața pericolului real al interpretărilor „logiciste" sau „intelectualiste" (și aci trebuie să recunoaștem că Benedetto Croce lovea într-un punct efectiv vulnerabil al idealismului hegelian), dar și să garanteze defintiv autonomia artei împotriva primejdiei definită de Croce însuși cu termenul de „eteronomia artei". Nu credem să ne înșelăm descoperind aci, cum am mai spus, cheia reformei generale la care înțelegea Croce să supună filozofia hegeliană, substituind principiului contradicției, în ordinea priorității, principiul *distincției* formelor spirituale și al mișcării lor circulare. Arta era situată în filozofia crociană pe *prima treaptă* a evoluției spiritului, fiind numită de Croce însuși în studiul său despre „Caracterul de totalitate al expresiei artistice" (1917) „la forma aurorale del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e piu complesse" („forma aurorală a cunoașterii, fără de care nu ne este dat a înțelege formele ulterioare și mai complexe"). Croce era gata chiar, în cartea sa *Ceea ce este viu și ceea ce este mort în filozofia lui Hegel,* să-i reproșeze acestuia de a fi pus în *Fenomenologia spiritului* pe prima treaptă a evoluției spiritului certitudinea sensibilă (adică percepția imediată a fenomenelor, anterioară oricărui travaliu conceptual). El nu ezita să revendice pentru artă locul de primă treaptă în devenirea spiritului, situînd-o într-un raport de „anterioritate ideală" și față de simpla percepție sau „certitudine sensibilă", deoarece aceasta ar implica deja un proces intelectiv și o spontană intervenție a aparatului nostru noțional („è gia mista di riflessione intellettiva"), în timp ce arta ar fi adevărata și genuina „certitudine sensibilă", situată într-o regiune a spiritului unde nu ar exista încă „distincția între subiect și obiect, comparația unui lucru cu celălalt, așezarea (lor) în seria spațială și temporală" (*op. cit.,* p. 82). Arta era pentru Croce, exprimîndu-ne metaforic, „forma de a visa a umanității", prin definiție bine distinctă de starea de veghe sau luciditate; percepția și judecata aparțin zonei lucidității, în timp ce arta le-ar

precede în mod ideal, după cum visul precede în mod ideal starea de trezie.

Ordinea ideală a categoriilor spiritului trebuie însă în mod necesar să răsfrîngă în structura și articulațiile ei ordinea lor istorică reală și succesiunea lor genetică în timp și spațiu de-a lungul evoluției umanității.

Nu putem intra deocamdată într-o discuție de fond asupra întregii filozofii crociene a spiritului. Să spunem numai că problema *istorică* a filogenezei și ontogenezei formelor spiritului (deci și a artei), nu se pune de fapt pentru Benedetto Croce. Este incontestabil că ideea de circularitate a formelor spirituale și imaginea *cercului* propusă de el ca simbol pentru structura și dinamica vieții spiritului erau destinate să neutralizeze ideea *priorității* genetice și ontologice a unei activități umane în raport cu celelalte (ideea de *prioritate* în sens genetic și ontologic nu implică deloc vreo judecată de valoare). Mai mult: Croce va susține mereu teza antecedenței ideale și logice a artei față de gîndire și a acesteia față de activitatea practică: „essa antecede la logicità del pensiero come questa la praticità dell'azione“ — va scrie el într-unul din ultimele sale texte de sinteză filozofică, *La nuova filosofia dello spirito* (1945). Tradusă în termeni istorici și genetici, o asemenea teză ar echivala cu ideea că oamenii au cîntat și au poetizat înainte de a gîndi în concepte și au desfășurat ambele activități înainte de a fi întreprins vreo acțiune practică, inclusiv cea a travaliului asupra naturii! Fără îndoială Croce ar fi respins o asemenea interpretare a gîndirii sale și consecințele ei absurde, dar aceasta se putea întîmpla numai fiindcă ordinea ideală a categoriilor sale spirituale ignora cu totul problema genezei și succesiunii istorice reale a activităților spiritului. Adevărul elementar și ultra-banal că oamenii au desfășurat o activitate practică-materială, de înfrîngere a obstacolelor naturii și de reproducere a existenței lor, înainte de a fi desfășurat o activitate estetică, că genetic și ontologic activitatea „utilitară“ a precedat activitatea estetică de producere a obiectelor frumoase, era ignorat cu un dispreț suveran de idealismul crocian. Acest adevăr banal, cu aparențe triviale, este însă cheia oricărei adevărate embriologii și paleontologii a spiritului, sau spre a folosi termenii lui Croce: „filozofii a spiritului“, și consecințele lui

pe planul teoriei se vor dovedi considerabile. Este tot mai evident că ideea circularității ideale a formelor spiritului și cea a antecedenței artei față de gîndire și practică s-a constituit la Croce ca o replică idealistă la teza marxistă a condiționării activităților spirituale de către cea practică-materială („practică-sensibilă“, după expresia lui Marx).

Am insistat mereu asupra faptului că arta și conceptul despre artă sînt cheia filozofiei crociene a spiritului. Pari-ul fundamental al demonstrațiilor lui Croce s-ar putea rezuma astfel: contactul cu natura genuină a artei trebuie să pună în valoare simultan o criză structurală atît a filozofiei hegeliene înțeleasă ca un panlogism cît și a materialismului istoric, deoarece în ambele concepții autonomia artei ar fi sacrificată în favoarea eteronomiei ei. Ideea de autonomie și cea de eteronomie a artei sînt situate de Benedetto Croce într-un antagonism ireductibil. Am văzut în acelaș timp că în măsura în care critica exercitată de el asupra filozofiei hegeliene viza tendințele ei panlogiste și mai ales teza hegeliană a *ierarhiei* facultăților spiritului, cu situarea artei pe o treaptă inferioară în devenirea ideii față de gîndirea filozofică, ea era perfect legitimă (aci idealistul Croce și marxistul Lukács se vor întîlni într-un consens deplin). Polemica lui Croce împotriva tendinței unor gnoseologii tradiționale (de la cea leibniziană la cea hegeliană) de a situa activitatea estetică a spiritului într-o poziție subalternă față de cea logic-filozofică și reabilitarea plenară în gîndirea sa a facultăților sensibilității, diminuate cîndva sub denumirea de *facultates inferiores*, rămîn merite solide ale esteticii sale. Autonomia artei în sens logic-epistemologic era apărată pe drept cuvînt de Benedetto Croce. Cum stau însă lucrurile cu polemica sa împotriva materialismului istoric? Evocînd în „La Critica“ din 1938 întîlnirea cu Lunacearski la congresul de filozofie de la Oxford din 1930 și controversa lor din cadrul dezbaterilor, el sublinia că după audierea referatului lui Lunacearski s-a ridicat și a luat cuvîntul spre a susține teza că noțiunea de „estetică marxistă“ ar fi o contradicție în termeni, deoarece „marxismul admite o economie, nu însă o estetică“. Cu un an mai tîrziu, în „La Critica“ din 1939, analizînd sub titlul *Il Marxismo e la nouva critica letteraria* un articol din „Times litterary supplement“ consacrat marxismului și

direcţiei inaugurate de el în critica literară. Croce asimila critica marxistă cu „teoria sociologică, politică şi morală a criticii literare" cultivată de democraţii-revoluţionari ruşi, identificîndu-le pe amîndouă cu simple variante ale vechii teorii antice: *miscere utile dulci* sau *monere nel delectare*. „Critica autonomă a artei, istoria autonomă a artei, estetica care le dădea fundamentul, au trebuit să lupte din greu împotriva acestei concepţii antice şi vulgare pentru a se afirma pe lîngă oamenii culţi şi spiritele fine" — scria dispreţuitor Croce. Critica marxistă era aşadar redusă la un simplu utilitarism sau pragmatism moral, politic şi sociologic. Croce se declara gata să recunoască un teren posibil de aplicare a unei asemenea critici în cîmpul formelor de activitate literară inspirată programatic de scopuri morale sau pedagogice (ceea ce el va numi „letteratura"), nu însă în zona purei *poezii*, care ar fi operă de „pură umanitate". Operele lui Montaigne sau Bossuet ar aparţine primei categorii, îngăduind în interiorul lor o disjungere a „conţinutului" de „formă", a gîndirii primului sau a religiei celui de al doilea de tonalitatea prozei lor. opera de adevărată „poesia" interzice însă o asemenea separaţie, „essendo il suo contenuto la sua forma stessa" (conţinutul poeziei fiind însăşi forma ei). Raţionamentul crocian era clar: critica marxistă era identificată cu un simplu „conţinutism", un soiu de *hiatus irrationalis* fiind postulat între metodele sau criteriile ei şi natura artei. În anii imediat consecutivi celui de al doilea război mondial, marxismul cunoscînd o adevărată efervescenţă în viaţa intelectuală italiană, inclusiv în critica şi istoria literară, Benedetto Croce îşi va radicaliza poziţia şi va desfăşura o ofensivă constantă împotriva tezelor marxiste. Cînd unul din foştii săi discipoli, cunoscutul istoric literar Natalino Sapegno, susţinea într-o conferinţă că întreaga critică dantescă trebuie refăcută, reîmplantîndu-se poezia lui Dante în ambianţa istorico-socială care a generat-o şi regăsind în condiţiile social-istorice legea expresiei ei poetice, Croce protesta cu vehemenţă, admonestîndu-l nu fără consternare pe ex-crocianul Sapegno: „Eh, nu! — exclama Croce — aceasta nu se poate face, fiindcă, dacă s-ar face, adio poezia lui Dante!" (Noiembrie 1948). Iar într-un text din noiembrie 1949, intitulat *Nuova critica letteraria marxistica*

in Italia. Croce constata cu abia ascunsă iritare: „Continui să privesc cu curiozitate eforturile pe care le fac scumpii mei colegi în critica şi istoria literară pentru a trece de la vechiul la noul regim, de la zelul, încurajat de mine, pentru autonomia artei la acceptarea nu mai puţin zeloasă a eteronomiei ei, sau spre a vorbi fără înconjur, a servituţii ei faţă de politică" („Quaderni della Critica").

Benedetto Croce considera aşadar că prin intermediul unei analize a activităţii estetice a spiritului poate pune în evidenţă carenţele de structură atît ale filozofiei hegeliene cît şi ale modului de gîndire marxist. Arhitectura raţionamentelor sale urmărea să demonstreze că sacrificarea autonomiei artei atît prin „conceptualismul estetic" al criticii inspirate de filozofia hegeliană (a se vedea critica la adresa „vestigiilor estetice hegeliene în critica lui De Sanctis"), cît şi prin „conţinutismul" sau „utilitarismul" estetic al criticii literare marxiste, nu sînt defecţiuni strict estetice, ci ar decurge logic din premisele lor filozofice. Autonomia şi originalitatea tuturor formelor spiritului nu pot fi decît sacrificate, credea Croce, din clipa cînd se admite existenţa unui principiu sau unei realităţi „transcendente" sau „metafizice". Am văzut totodată că filozoful italian descoperea deopotrivă în „Ideea" hegeliană ca şi în determinismul economic marxist o cripto-metafizică sau o cripto-teologie. Aporia în care Croce încerca să închidă marxismul era următoarea: admiţînd eteronomia artei, ca şi a celorlalte forme de activitate spirituală, prin stabilirea dependenţei lor de activitatea practico-materială, marxismul şi-ar fi închis definitiv posibilitatea de a mai deduce autonomia şi originalitatea lor. Eteronomia şi autonomia artei sau a spiritului în general erau situate de Croce într-un antagonism polar, fără posibilitatea unui *tertium datur.* Nu este însă greu de văzut că raţionamentul lui Croce, cel puţin în ceea ce priveşte marxismul, se sprijinea pe o singură premisă centrală, care se va dovedi de fapt un paralogism: activitatea materială a indivizilor, ceea ce Croce va numi „Economia" (cu majusculă!), ar fi un soi de forţă propulsoare autonomă, echivalentă unui „principiu metafizic", faţă de care activitatea spirituală şi formele ei s-ar afla într-un raport de dependenţă cu caracter de sclavie. Identificarea vinovată a materialismului marxist cu un soi de

„naturalism" ontologic și epistemologic stă la baza tuturor raționamentelor crociene. Reproșurile formulate de el față de critica și istoriografia literară marxistă reluau de fapt, într-o formă agravată, obiecțiile sale împotriva oricărei critici „sociologice" sau „ideologice". Autonomia esteticului era revendicată de către Croce în forme aproape identice față de critica literară de inspirație hegeliană, față de cea sociologică a unui Taine sau Brandes, față de cea care disolva istoria artei într-o istorie a „problemelor spirituale" în faimoasa *Geistesgeschichte* germană, sau față de critica literară marxistă. Similitudinea obiecțiilor se sprijinea din nou pe o singură premisă centrală: arta ar fi fost tratată de fiecare dată ca un reflex sau o derivație a unor realități exterioare, concepute ca adevărate „forțe" sau „entități" („spiritul timpului" sau „idealurile epocilor" în critica de inspirație hegeliană și în cea de tip *geistesgeschichtlich,* „rasa" și „momentul" la Taine, „clasele sociale" în cadrul marxismului, etc.). Nu este însă greu de văzut nici de astă dată că acuzația lui Croce: marxismul ar sacrifica autonomia artei în favoarea eteronomiei ei, impunînd prin definiție o critică extraestetică, se sprijinea din punct de vedere filozofic pe aceeași identificare a ideei de *condiționare istorico-socială* cu un *determinism de tip naturalist sau metafizic:* clasele sociale în interpretarea marxistă erau văzute de Croce ca niște „entități" sau ca „fetișuri", cu o acțiune transcendentă conștiinței, asemenea „momentului" sau „rasei" în sociologia artei a lui Taine, și nu ca niște *formațiuni istorice,* apărute pe o anumită treaptă a evoluției și supuse perpetuu în existența și relațiile lor inițiativei și activității indivizilor. Ca o reacție împotriva unui asemenea naturalism gnoseologic, simetrică sau analoagă cu cea împotriva panlogismului hegelian, Croce va invoca subiectivismul kantian și conceptul lui Kant de *sinteză a priori* drept singura garanție a autonomiei spiritului în general și a artei în special. Kant și nu Hegel era adevăratul pilon de susținere al filosofiei crociene a spiritului și pentru Kant a fost revendicat un „loc cesareic sau napoleonic în filozofie": „soggettivismo e filosofia dello spirito vuol dire genuina e schietta filosofia (filozofie genuină și pură), filosofia vera e propria . . ." *(Inizio, periodi e carattere*

della storia dell'estetica, în *Nuovi saggi di estetica* p. 106; volumul de față, p. 154).

Sînt într-adevăr excluse orice mediațiuni posibile între activitatea social-istorică a indivizilor și „muzica spiritului", cum numea Benedetto Croce arta? Un *hiatus* este menit să despartă viața practică de geneza formelor superioare ale spiritului (arta, filozofia, religia)? Ontogeneza și filogeneza spiritului în diversitatea formelor sale, nu ar putea fi explicată decît prin acceptarea caracterului autotelic al vieții spirituale și întemeiată pe ideea caracterului energetic și productiv al spiritului, după teza lui Croce, sau pe calea raporturilor complicate, bazate pe un șir de multiple mediațiuni, între subiectivitate și obiectivitate, după exemplul marxismului? Sfidarea lansată de Benedetto Croce hegelianismului și marxismului, prin tezele sale în cîmpul esteticii și prin ansamblul filozofiei sale a spiritului, fundată pe ideea distincției și circularității formelor spirituale în opoziție cu teza genezei lor social-istorice și a contradicției ca *primum movens* al devenirii lor, era menită să rămînă fără replică în filozofia contemporană? Răspunsul veritabil la aceste întrebări ni-l oferă prima sinteză marxistă completă în problemele filozofice ale esteticii și fenomenologiei spiritului, monumentala „Estetică" a lui Georg Lukács.

II. Benedetto Croce și problema autonomiei artei

Benedetto Croce rămîne în multe privințe o figură *exemplară* a esteticii secolului nostru. La aproape șapte decenii de la publicarea primei sale opere importante: *Estetica* (1902) se naște desigur în mod spontan întrebarea pe care a formulat-o el însuși în legătură cu marele său înaintaș Hegel: ce este viu și ce este mort în opera lui Croce? Mărginindu-ne la domeniul său favorit de investigație, estetica, să spunem că vie rămîne înainte de toate la el pasiunea *conceptului*. Fervoarea cu care a crezut în posibilitatea de a fixa sub forma unor determinații conceptuale precise natura „inefabilă" a artei, disprețul cu care i-a acoperit timp de decenii pe mistici și estetizanți, agnostici și iraționaliști, revendicînd cu o energie teoretică aproape incomparabilă legitimitatea „esteticii ca știință fi-

lozofică", rămîne una din marile sale fapte spirituale. Puţini au avut o conştiinţă mai ascuţită a originalităţii activităţii estetice a spiritului, o sensibilitate mai trează pentru „distincţiile" între activitatea practică, cea intelectivă şi cea poetică, dar şi mai puţini au investit o atît de viguroasă forţă teoretică pentru a formula pe calea unor meditaţii şi re-meditaţii succesive un concept tot mai precis, mai cuprinzător şi mai elaborat asupra naturii artei. Formula-cheie, de o uimitoare conciziune şi simplicitate a primei sale *Estetici: arta este intuiţie*, punînd accentul pe caracterul de „plăsmuire" şi „viziune" al artei, în opoziţie cu activitatea noţională şi cu funcţiile intelectiv-raţionale ale spiritului, a avut un ecou extraordinar în conştiinţa filozofică europeană. Un spirit de o claritate latină introducea subit un curent de aer proaspăt într-un domeniu ameninţat să fie copleşit de aparatura complicată şi pedantă a sistemelor de estetică germanice de tipul neo-kantianismului sau „esteticii simpatiei" (Volkelt, Lipps, Hermann Cohen, etc.). Conferinţa rostită în 1908 la congresul de filozofie de la Heidelberg: „L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", tipărită ulterior în fruntea volumului *Problemi di Estetica,* introducea o nouă determinare decisivă în conceptul iniţial despre artă ca „intuiţie pură"; lirismul ca atribut constitutiv al oricărei opere de artă veritabile (pentru Croce deosebirile între epică, dramă şi lirică au un caracter pur convenţional şi pragmatic, arta fiind în esenţa ei lirism). Limpiditatea distincţiilor sale cucerea spiritele şi avea un adevărat efect cathartic. *Breviarul de Estetică* (cele patru prelegeri destinate, în 1912, unei universităţi americane) oferea o nouă sinteză a principalelor sale concepte estetice. Distincţia între artă şi simplele fenomene *fizice* (raporturi optice, combinaţii determinate de sunete, linii, culori, etc.) se impunea cu puterea evidenţei. Chiar prima *Estetica,* cea din 1902, îndreptase lovituri decisive împotriva tendinţelor fiziologiste sau psiho-fiziologiste (à la Fechner) în interpretarea artei. Caracterul de act prin definiţie *spiritual* al creaţiei artistice era energic pus în lumină. O impresie puternică şi efecte salutare produsese însă mai ales tendinţa polemică în direcţia opusă: cea împotriva perpetuării tendinţelor „metafizice" sau „mistice" în definirea artei. Speculaţiile unui Schelling pe tema ar-

tei ca suprem organ de revelare a Absolutului, afirmaţia lui Kant despre „suprasensibil" ca obiect al artei, platonismul esteticii lui Schopenhauer, întreaga estetică speculativă post-hegeliană, erau supuse unei critici ascuţite şi reiterate în numele aceleiaşi formule dezarmant de simple: arta este intuiţie. Scopul primei *Estetici* a lui Croce l-am putea defini ca fiind cel al unui soi de *aseptizare* a conceptului despre artă. Prin formula: arta este *intuiţie* sau *expresie pură*, atenţia teoretică fiind fixată asupra adevărului simplu că arta este facultatea *reprezentării*, a *figurării* de situaţii, caractere, tonuri etc., se urmărea paralizarea definitivă a tendinţei de a căuta în artă „idei" sau „moralităţi", satisfacţii de ordinul agreabilului sau impulsuri sentimentale. Organul specific al activităţii estetice a spiritului era pentru Croce *fantazia*, distinctă de simpla *imaginaţie*, cea de a doua fiind adeseori un joc liber, dezordonat sau arbitrar, al imaginilor, în timp ce prima ar fi în mod necesar o activitate *coerentă*. Polemica manifestă împotriva conceptualismului şi moralismului, a sentimentalismului şi hedonismului estetic, accentul decis pus asupra capacităţii de plăsmuire *imaginativă*, ca singur atribut irevocabil al artei, nu puteau însă să nu lase deschisă o întrebare turburătoare: ce funcţie ar putea avea în economia spiritului uman o asemenea facultate aparent pur gratuită de a plăsmui *pure imagini?* După ce înfăptuise prin *Estetica* un act impunător de purificare (sau cum am zis: de aseptizare) a artei de tot ce în reprezentarea sa i-ar fi alterat natura ei genuină, Croce credea a putea oferi în conferinţa din 1908 despre caracterul liric al artei, şi mai ales prin dialectica strînsă a raţionamentelor din *Breviarul de Estetică*, un răspuns decisiv la întrebarea de mai sus. Sînt păstrate desigur, atît în *Breviar* cît şi în textul sintetic de mai tîrziu: *Aesthetica in nuce* (1928) discriminările esenţiale formulate încă în prima *Estetica*, amplificate şi consolidate prin nuanţări şi re-formulări pregnante. Este menţinut şi subliniat cu o insistenţă crescîndă raportul de excluziune antinomică între cunoştinţa conceptuală (filozofică) şi cea intuitivă (artistică). Plăsmuirea artistului ar fi prin definiţie o „intuizione afilosofica", sau cum se va exprima Croce în *Aesthetica in nuce:* „l'arte è intuizione irriflessa dell'essere". Studiile de istorie şi critică literară ale lui Benedetto Croce vor tinde

mereu să exemplifice justețea teoremei sale estetice. Scriind despre Stendhal, nu va osteni de pildă să deplore zădărnicia studiilor dedicate „filozofiei practice și politice" a marelui prozator, decretînd inutilă analiza convingerilor și judecăților scriitorului asupra epocii sale (simpatiile față de marii iluminiști, napoleonismul, opiniile asupra Italiei, etc.) pentru înțelegerea *estetică* a operei (Benedetto Croce, *Poesia e Non Poesia*, pp. 88—89). O pagină din *Breviar* formulează cu o egală claritate ideea: critica filozofiei implicată în marea poemă a lui Dante nu ar afecta cîtuși de puțin substanța estetică a operei, iar Nicolo Machiavelli ar fi putut avea dreptate pe planul raționamentelor politice în polemica împotriva idealului politic dantesc, dar nu putea „desrădăcina lirica dantescă a acelei aspirații". Ceea ce apare frapant la Croce este că toate distincțiile și disjungerile operate, se mențin mereu pe un plan strict epistemologic, quasi-formal: activitatea filozofică (dialectico-conceptuală) a spiritului este prin definiție, afirmă Croce, *critică și realistă*, urmărind discriminarea adevărului de fals, a realului de ireal; cunoașterea istorică s-ar întemeia deopotrivă pe o activitate critică-rațională, pe „giudizio" (judecată), urmărind disocierea faptelor reale de cele imaginare, a realității de irealitate. Arta s-ar situa însă dincolo (sau mai exact: *dincoace*) de activitatea critică sau conceptual-rațională, scopul ei nu ar fi de a discrimina realitatea de irealitate sau de a formula judecăți asupra realității (Croce va tăgădui în consecință caracterul *realist* al imaginii artistice), ci de a fixa „palpitul vieții" în pura ei *idealitate*. O definiție a artei de genul celebrei formule a criticului englez Matthew Arnold: „Arta este critica vieții" (asimilată și de Lukács) i s-ar fi părut esteticianului italian o imposibilitate logică. Dacă însă Croce radicalizează cu maximă vigoare distincția între activitatea conceptuală și cea estetică a spiritului, dacă situează în consecință celula generatoare a artei în zona *afectivității*, nu este însă mai puțin adevărat că el distinge cu egală energie arta de simpla expresie directă a sentimentului. Sentimentele aparțin sferei *practice* a vieții spiritului, trezirea plăcerii sau a durerii este o formă de instruire practică asupra relației omlume; orice efuziune sentimentală (strigătul de bucurie sau țipătul durerii) poartă sigiliul particularității și al finitu-

dinii. Exploziile sentimentale sau efuziunile dezordonate ale romanticilor „puri" nu-i trezeau nici o simpatie lui Croce. Cînd un critic a făcut o apropiere între autonomismul estetic crocian și erupția futurismului în viața literară italiană, Croce a protestat cu o îndreptățită vehemență, amintind preopinentului său că futurismul era în fond o exasperare a romantismului și că un teoretician al sentimentului sublimat în contemplație și al *clasicității* artei, de tipul său, nu putea nutri vreo simpatie pentru o asemenea formă de artă „ultraromantică". („Conversazioni critiche", Serie Terza, 1951, p. 110—11). S-ar fi putut prezuma că adversitatea legitimă împotriva ideii despre artă ca expresie *directă* a sentimentelor l-ar conduce pe Croce către o atitudine partizană față de o concepție *etică* asupra naturii ei; nu este oare etica forma de armonizare, echilibrare și dominare a impulsurilor și sentimentelor în constelația spiritului uman? Ca și în prima *Estetica,* Croce disociază însă categoric în *Breviarul de Estetică* creația artistică de activitatea morală. Și aci discriminările sau disocierile au acelaș aspect formal-epistemologic, sînt postulate și nu deduse genetic. Activitatea morală este tot o formă de viață *practică* (superioară desigur celei pur hedoniste sau utilitariste) în timp ce arta fiind intuiție (viziune, reprezentare, „concretamento fantastico del sentimento") aparține facultăților *teoretice* ale spiritului; confuzia între ele ar fi așadar înainte de toate logic imposibilă. Croce nu-și menaja în *Breviar* ironiile la adresa pretențiilor moraliste față de artă, săgețile împotriva celor care cereau artei să contribuie la răspîndirea binelui și abolirea răului, să amelioreze moravurile și să facă educația civică a mulțimilor: „toate lucruri pe care arta nu poate să le facă, după cum nu poate să le facă geometria, care, cu toate acestea, prin această neputință a ei, nu-și pierde cîtuși de puțin respectabilitatea, și din această cauză nu se vede deloc de ce și-ar pierde-o arta".

După ce a negat succesiv confuzia între artă și activitatea conceptuală, între artă și activitatea morală, între artă și expresia directă (practică) a sentimentelor, Croce poate în sfîrșit să delimiteze pe harta spiritului zona activității strict estetice: arta este o formă conoscitivă sui-generis, este *sentimentul contemplat și reprezentat în imagine.* Sau

în limbajul filozofiei crociene a spiritului: arta este „intuiţie lirică". Materia artei o formează aşadar viaţa practică a spiritului uman: dorinţele, pasiunile, actele de voinţă, idealurile şi avatururile lor. Această materie (devenită în procesul creaţiei artistice după Croce simplă „pasivitate") ar fi supusă prin artă unui proces de limpezire şi transfigurare: arta ar fi o activitate sintetică a spiritului prin care materia pasională devine *formă*, o sinteză *a priori* între sentiment şi imagine. Ceea ce este tulbure în vălmăşagul vieţii pasionale a spiritului devine limpede prin plăsmuirea imaginii: arta nu este decît o „aspiraţie închisă în cercul unei reprezentări". Cum se desfăşoară efectiv acest proces de convertire a materiei sentimentale în imagine, această ridicare a vieţii practice la treapta unei forme de activitate teoretică (arta ca *teoresis del sentimento*), Croce nu ne spune; el se mulţumeşte să postuleze după metoda sa apodictică caracterul de *sinteză a priori* al artei (analog cu celelalte forme de sinteză *a priori* ale spiritului: cea logică şi cea practică). Să reţinem totuşi ca pe o afirmaţie preţioasă, distincţia pe care o face la un moment dat, într-o pagină din *Breviarul de Estetică*, între diversele forme de a contempla universul: acesta poate fi privit *sub specie intuitionis* (sub forma sentimentelor şi stărilor de suflet pe care le generează, convertite în imagini) sau *sub specie cogitationis* (gîndit şi formulat în concepte) sau *sub specie volitionis* (ca obiect al actelor de voinţă), etc. Intenţia speculativă fundamentală a filozofiei crociene este de a apăra cu gelozie şi cu o rigoare intratabilă autonomia diverselor forme de activitate spirituală. Cu aceasta am atins din nou, venind pe o altă cale, nucleul filozofic al teoriei crociene a „autonomiei esteticului".

Să urmărim puţin mai îndeaproape mersul raţionamentelor lui Croce. Postulînd că arta nu este decît mişcarea pură a sentimentului figurată într-o imagine (şi nimic altceva), el se împotriveşte categoric oricărei interogaţii cu privire la validitatea istorică sau realistă a imaginii artistice, oricărei investigaţii critice în zona convingerilor istorice ale artistului. Argumentul său este înainte de toate epistemologic: arta este pur lirism şi *liricitatea* este o stare spirituală *bine distinctă* de activitatea predicativă pe care

o implică cunoștința istorică. Raționamentul lui Croce este că *realismul* ar reclama prin definiție disjungerea adevărului de fals, o activitate ierarhizantă a spiritului, sau cum am spune în termeni astăzi tot mai uzuali: o demistificare prin pulverizarea iluziilor și prejudecăților, o opoziție între mit sau ficțiune și adevăr, o activitate valutativă cu scopul de a „de-fetișiza" conștiința (Lukács). Croce insistă însă cu energie asupra faptului că finalitatea artei nu are nimic comun cu asemenea scopuri. Oricîte dezacorduri trezesc astăzi în noi concluziile sale, se cuvine să punem întîi fără ezitare în evidență miezul valabil al demersului său teoretic. Cultul „distincțiilor" între diversele forme de activitate spirituală, pe care l-a întreținut cu fervoare, rămîne o lecție valabilă. Că poezia episodului virgilian evocat în introducerea textului *Aesthetica in nuce* nu este cîtuși de puțin legată de respectarea unor adevăruri istorice particulare cu privire la existența Elenei, a Andromacăi sau a lui Eneas, apare drept o afirmație de ordinul evidenței. Imaginile personajelor de mai sus „non stanno come storia e critica storica" (nu ne apar ca istorie sau ca o critică istorică), ci ca expresia unui „sentiment omenesc al amintirii cumplite, al groazei înfiorătoare, al melancoliei, al nostalgiei, al compasiunii . . ." etc. Croce a arătat el însuși în una din prefețele sale la prima *Estetica* (cea din 1921), vorbind despre teoria artei ca „intuiție lirică", că tăișul polemic al acestei prime concretizări a teoriei sale inițiale despre artă ca „intuiție pură" era îndreptat împotriva teoriei „imitaționiste" și „realiste" a artei, împotriva verismului, naturalismului etc. Cu o egală vigoare, după cum am văzut, Croce se ridica și împotriva confuziei între artă și cunoștința filozofică (prin care el înțelegea orice act de „gîndire"). Esteticianul italian s-a vrut întotdeauna marele preot al acelei religii pe care el însuși a numit-o „religia hotarelor între poezie și filozofie" și în general al religiei distincțiilor între diversele forme de activitate spirituală (vezi „Conversazioni critiche", Serie Quinta, p. 91). „Artistul este totdeauna moralmente nevinovat și sub raport filozofic incenzurabil" chiar dacă are „o morală și o filozofie inferioară": astfel își va defini Croce, printr-o formulare revelatoare din *Breviario*, credo-ul său autonomist. Spre a înțelege sensul

exact al propozițiunilor crociene, să amintim atitudinea sa negativă față de tentativa lui Hegel de a interpreta *Antigona* lui Sofocle ca expresia unei „probleme morale": conflictul între imperativele Statului și cele ale conștiinței morale superioare (incarnate respectiv de Creon și Antigona). Deoarece pentru el era o axiomă că „la poesia non tratta problemi, ma forma immagini di vita in atto"; singura atitudine estetică adecvată era de a detecta în *Antigona* sentimentul generator, care ar fi fost cel al „solitudinii și incompenetrabilității sufletelor" (deci un „sentiment etern" și nu un conflict *istoric*). Sau să amintim că fie și în cazul unui scriitor în mod vizibil devorat de interogații și probleme morale ca Ibsen, el va respinge calificarea dramelor lui Ibsen ca o „artă de probleme". Exemplul din urmă ne poate ajuta să exprimăm mai bine sentimentul dublu pe care îl trezesc raționamentele lui Croce. Cînd autorul studiului din volumul *Poesia e Non Poesia* respinge cu atîta vehemență atribuirea calificativului de „gînditor" lui Ibsen, exclamînd chiar: „e guai a lui se tale egli fosse stato" („și vai de el dacă ar fi fost astfel"), deoarece lumea sa pasională s-ar fi stins subit la lumina rece a înțelepciunii și rațiunii, înțelegem prea bine că Benedetto Croce vrea să ne fixeze atenția asupra *dramelor sufletești,* ca nucleu arborescent al pieselor lui Ibsen, și nu asupra vreunui *program doctrinar,* ca pretinsa lor celulă generatoare. Acesta și este miezul valabil, sub raport logic-epistemologic, al teoriei sale a autonomiei esteticului. Nu poți să nu fii solidar cu Croce cînd insistă asupra faptului că „poezia disperată" a dramelor ibseniene este legată tocmai de faptul că mobilul lor îl formează o serie de antinomii sufletești și morale insolubile, că Ibsen este așadar în mod primordial *un poet dramatic,* și nu un simplu apostol sau reformator social. Nu putem însă să-l urmăm deloc pe Benedetto Croce cînd acesta, fidel întru totul anti-realismului, anti-conceptualismului și anti-moralismului său estetic, teoriei sale despre artă ca „pură viziune" și „pură liricitate", vrea să ne încredințeze prin tot cuprinsul raționamentelor sale că tragediile eroilor ibsenieni (aspirația lor către sublim, către extraordinar, către inaccesibil, supusă unei auto-distrugeri prin legea realității înconjurătoare și prin culpele lor in-

terne) ar putea fi înţelese în *quid*-ul lor unic fără *Weltanschauung*-ul moral şi spiritual al lui Ibsen, fără opţiunile sale ideologice împotriva „minciunilor convenţionale" sau a moralei filistine şi în favoarea moralei autentic umane a Norei sau a doamnei Alving, într-un cuvînt fără forţa rectitudinei sale morale şi fără dilemele la care-l condamna tensiunea între aspiraţiile sale integre şi corupţia sau degradarea societăţii din jur.

Ajunşi la acest punct al analizei, se cuvine să ne oprim mai insistent asupra unui aspect important al gîndirii estetice crociene: semnificaţia particulară a metamorfozelor pe care le-a cunoscut în evoluţia ei estetica sa. Benedetto Croce a vorbit el însuşi în repetate rînduri despre „il svolgimento storico della mia estetica", subliniind însă tot timpul că evoluţia conceptului său despre artă nu ar fi însemnat decît *aprofundarea* tezei cardinale iniţiale, prin extracţia succesivă a diferitelor ei implicaţii sau luminarea unor aspecte lăsate în umbră, şi nicidecum prin anularea sau contrarierea ei. Nu-i vom face desigur lui Benedetto Croce nedreptatea sau ultragiul de a vedea în remanierile succesive ale conceptului său despre artă acte de auto-contrazicere (deşi luate *literal* definiţiile sale ar putea fi uneori caracterizate drept contradictorii), dar nu putem să nu observăm că evoluţia sa s-a desfăşurat în direcţia accentuării progresive a aspectului „conţinutistic" al artei (fără a renunţa bineînţeles vreodată la fundamentul filozofic spiritualist al întregii sale gîndiri). Textul intitulat „Caracterul de totalitate al expresiei artistice" (1917) este printre cele mai edificatoare. Să spunem înainte de toate că aspectul exemplar al metamorfozelor şi mutaţiilor de accente în devenirea esteticii lui Croce îl oferă spiritul polemic şi militant care le-a generat. El a fost antipodul esteticianului de tip academic sau profesoral: cele mai abstracte sau dificile teze ale speculaţiei sale estetice s-au născut din acte de angajare în confruntările cu arta timpului său. Textul amintit mai sus s-a născut de pildă din convingerea progresivă a lui Croce că definiţia sa anterioară a artei ca „intuiţie lirică" (sentiment exprimat în imagine) este insuficientă spre a-i îngădui delimitarea critică de explozia unor curente moderniste sau avantgardiste, împotriva cărora esteticianul italian nutrea o certă ostilitate (am văzut mai

sus energia cu care înțelegea să se disocieze de futurism). Logica obiectivă a faptelor l-a constrîns pe Croce să accentueze tot mai mult rolul conștiinței morale ca fundament al oricărei arte adevărate (vezi, volumul de față p. 167). Desigur Benedetto Croce își menținea atitudinea principial negativă la adresa „moralismului" și „concepționismului" în artă. Dar aprofundarea procesului de limpezire și purificare pe care îl traversează impulsurile și sentimentele în procesul creației unei opere de artă autentice, a tranziției de la atitudinea practică la postura contemplativă, l-a condus pe Croce către concluzia dreaptă că eliberarea de unilateralitatea și finitudinea sentimentului imediat nu se poate realiza decît prin apelul la forța unificatoare și cohesivă a „omului integral" (ceea ce Lukács va numi cu o formulă fericită „den Mensch ganz"). Croce se vedea obligat să accentueze tot mai mult faptul că „a-practicitatea" artei (faimoasa „Interesselosigkeit" kantiană) este departe de a fi echivalentă cu indiferentismul moral. Sau spre a folosi chiar exemplul oferit la un moment dat de el însuși în textul despre *Caracterul de totalitate al expresiei artistice*: dispersiunea lăuntrică pe care o creează exploziile sensualității nu va deveni artă decît cînd „il torbido della lussuria" se va însoți involuntar pe buzele artistului de un cîntec de anxietate și de tristețe. Era un mod de a sublinia că forța etică și conștiința morală sînt implicate consubstanțial în arta adevărată. Raționamentele sale deveneau astfel tot mai mult tangente adevărului fundamental că „saltul" de la personalitatea empirică (practică) a artistului la personalitatea sa poetică echivalează de fapt cu o imanentă ierarhizare armonioasă a impulsurilor și moțiunilor sale sufletești, cu „îmblînzirea" și dominarea lor, grație puterilor pe care i le conferă substanțialitatea sa morală. Era regăsit astfel conceptul antic de *catharsis* și accentele sînt puse acum de Croce pe caracterul „cosmic" sau de „totalitate" al imaginii artistice. Virulența forței pasionale a sentimentului este neutralizată și purificată în arta adevărată; *reprezentarea* sentimentului înseamnă în fond conjugarea lui cu ansamblul sentimentelor și facultăților personalității umane, proiecția lui pe fondul relațiilor cu condiția umană în universalitatea ei. Croce descoperă astfel rolul capital al „forței

etice" a artistului pentru ordonarea materiei sale pasionale şi regăseşte, în mod surprinzător pentru un teoretician riguros al autonomiei artei, adevărul profund cuprins în teza kantiană a „frumuseţii ca simbol al moralităţii" („Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten") sau în propria sa formulare: „l'implicita eticità dell'espressione poetica". Este semnificativ că într-un mic comentariu dedicat unei scrieri de Adelchi Attisani şi reprodus sub titlul *Arte, totalità, moralità* în al cincilea volum din *Conversazioni critiche*, Croce recunoaşte că în evoluţia sa au fost „anume momente de unilaterală exagerare" şi că după ce combătuse teza kantiană de mai sus, deoarece văzuse în ea pericolul recăderii în moralism, a ajuns pe o cale complicată să redescopere adîncimea exigenţei cuprinse în ea (critica lui Croce împotriva inconsecvenţelor esteticii lui Kant din punctul de vedere al unei teorii riguroase a autonomiei artei, formulată de Kant însuşi prin teoria „frumuseţii libere", *pulchritudo vaga*, distinctă de „frumuseţea aderentă", *pulchritudo adhaerens*, se află în partea istorică a *Esteticei* sale din 1902, în finalul capitolului dedicat lui Kant). Croce se vedea obligat să supună unei corecturi hotărîtoare şi definiţia sa iniţială a artei ca o „cunoaştere a individualului" opusă „cunoaşterii universalului", care ar fi obiectul gîndirii logice (definiţie cu care se deschidea chiar prima sa *Estetica!*): concluzia la care ajunsese că nu există artă fără implicarea universalităţii condiţiei umane (ceea ce el numea „cosmicitatea" artei) îl obliga să abandoneze vechea sa definiţie şi să scrie de pildă că „non si teorizza piú la poesia come rappresentazione dell'individuale, a contrasto della filosofia che è pensamento dell'universale; perché, posto il concetto dell'universale concreto, la poesia non è senza l'universale..." (*Ultimi saggi*, p. 379).

Contradicţiile şi inconsecvenţele de acest gen nu trebuie subapreciate ci, dimpotrivă, aduse la lumină în adevărata lor semnificaţie (mai ales cînd ne aflăm în faţa unui gînditor de talia lui Benedetto Croce). Ele nu pot fi subapreciate nici în estetica marelui Immanuel Kant, unde oferă o anume analogie cu cele semnalate la Croce. Într-adevăr se ştie că după ce definise ca atribute fundamentale ale frumuseţii plăcerea fără interes, fără concept şi fără vreo reprezentare a unui scop („formă a finalităţii

fără reprezentarea finelui“), oferind însă spre exemplificare cîteva tipuri de exemple „modern-subalterne“ (Lukács) de genul tapetelor, desenelor à la grecque sau al fantaziilor muzicale fără temă, Kant a introdus conceptul „frumuseţii aderente“ (cea care implică reprezentarea unui concept şi acoperă de fapt aproape întreaga sferă a artei) sau conceptul despre „frumuseţe ca simbol al moralităţii“, oferind astfel exegeţilor lui o materie de nesfîrşite controverse asupra contradicţiilor din estetica sa (vezi, mai ales, cartea lui Victor Basch, *L'esthétique de Kant*). Croce în partea istorică a *Esteticii* sale sau în numeroase împrejurări ulterioare şi Lukács în cartea sa *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* au pus în lumină, deopotrivă, din unghiuri de vedere diferite, contradicţiile esteticii kantiene. Faptul că un teoretician atît de convins al autonomiei artei ca Benedetto Croce ajunge la concluzia răspicată că „poesia non è possibile senza personalità morale nell' artista“ sau că admite prezenţa constitutivă a „universalului“ în opera de artă (bineînţeles nu în forma sa logică), după ce iniţial pusese accentul exclusiv pe „intuitivitatea“ şi „individualitatea“ ei, oferă prilejul unor reflecţii critice fecunde în jurul esteticii sale. Să menţionăm în treacăt că Paul Zarifopol, care se arăta cuprins de entuziasm în faţa coerenţei autonomismului estetic crocian (vezi recenzia sa despre revista „La Critica“ a lui Croce în „Adevărul literar“ din 1. ian. 1928), era departe de a bănui ponderea pe care o căpătau în scrierile mult admiratului de el Benedetto Croce afirmaţiile în legătură cu eticitatea constitutivă a artei: Paul Zarifopol, care exact în aceeaşi perioadă, publica în „Viaţa românească“ un eseu dedicat esteticii lui Kant, unde emitea judecăţi fulminante împotriva tezei lui Kant despre „frumuseţe ca simbol al moralităţii“, fără a-şi imagina probabil conversiunea semnificativă a lui Croce spre revalorificarea blasfematei teze kantiene. G. Călinescu se arătase în *Principii de estetică* preocupat la un moment dat de dileme asemănătoare cu cele ale lui Croce în armonizarea tezei despre „a-conceptualitatea“ artei cu cea a caracterului ei „intelectual“ (Croce le rezolvase prin formula „cosmicităţii“ artei, folosind şi conceptul de „universal concret“): G. Călinescu părea deopotrivă nu prea interesat de semnificaţia evoluţiei lui Croce de la poziţiile

sale iniţiale, se arăta interesat mai curînd de estetica lui Adriano Tilgher şi de detaşarea acestuia de „intuiţionismul concret" al lui Croce, spre a opta în cele din urmă pentru teza categorică: „Noi respingem orice conceptualism" (în artă) şi pentru o poziţie care se îndepărta nu numai de idealismul hegelian şi post-hegelian (Schopenhauer, Maiorescu) dar şi de exigenţele „conţinutistice" ale ultimelor faze din evoluţia lui Croce („Opera nu conţine nici un fel de idee... ci numai atitudinea curat formală a spunerii" — scria Călinescu: apropierea de anti-conceptualismul estetic al lui Croce din prima parte a propoziţiunii e contrabalansată de formalismul celei de a doua în timp ce Benedetto Croce va pune totuşi accentul pe teza că „la poesia non è senza l'universale"; adevăr pe care în alte texte decît în cel amintit din *Cursul de poezie* îl va susţine fără prea multe dezvoltări teoretice şi G. Călinescu). Cît despre Eugen Lovinescu, el a rămas totdeauna fidel demersului teoretic autonomist cuprins în prima *Estetica* a lui Croce, folosind-o alături de *Critica puterii de judecată* kantiană ca punct de sprijin al poziţiei sale estetice şi ca instrument polemic împotriva lui Ibrăileanu, fără a fi dat vreodată semne de interes mai marcat pentru dezvoltarea teoriei estetice a lui Croce şi mai ales fără a bănui contradicţia profundă între teoria sa a „mutaţiei valorilor estetice" şi rigorile adevăratei doctrine a „autonomiei esteticului", aşa cum a fost formulată ea de Benedetto Croce (vezi în acest sens şi studiul nostru *Eugen Lovinescu sau contradicţiile estetismului*, ESPLA 1959).

Cum am putea stabili aşadar mai exact locul geometric al esteticii lui Benedetto Croce în peisajul esteticii contemporane? Fixarea unor puncte de disjuncţie şi a unor zone de incompatibilitate între estetica sa şi estetica marxistă ne-ar putea deschide o cale fertilă pentru a răspunde la întrebarea de mai sus. Să spunem din capul locului că estetica marxistă îşi poate îngădui să se arate mai comprehensivă faţă de gîndirea estetică a lui Croce, decît s-a arătat esteticianul italian faţă de ea. Nu a împins într-adevăr Croce ostilitatea sa faţă de însăşi ideea unei estetici marxiste, al cărei sens l-a înţeles dealtfel foarte puţin, pînă la a afirma în unul din ultimele sale texte, „Stato degli studi estetici in Italia", datînd din 1950:

„Dacă marxismul ar învinge în Europa, studiile de Estetică ar deveni (acesta este destinul lor predeterminat) studii eretice. . .“? (vezi *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, 1952, p. 238). Paradoxul aparent este că o serie de comentatori italieni de formație crociană ai *Esteticii* lui Georg Lukács (R. Franchini, Dario Faucci) au rămas frapați de anumite analogii și zone de incidență între concluziile lui Croce și Lukács în probleme esențiale ale esteticii, nu fără a-și exprima regretul că esteticianul marxist pare a ignora dialectica internă a dezvoltării neohegelianismului italian. Toate acestea nu trebuie însă să ne împiedice a descoperi motivele bine întemeiate ale adversității lui Croce față de estetica marxistă și rațiunile adînci ale incompatibilității între cele două direcții de gîndire. Este suficient să ne oprim asupra uneia din teoremele estetice fundamentale ale crocianismului: ceea a „a-storicității“ artei adevărate, a „caracterului a-istoric al imaginilor“ (poeziei și artei). Termenii par astăzi desigur multora șocanți, susceptibili de a fi considerați la o privire rapidă un simplu anacronism idealist, dar ei trebuie restituiți în sensul lor genuin crocian. Este un adevăr stabilit că Benedetto Croce nu avea din motive principiale nici o simpatie pentru tipul de critică psihologică inaugurat în critica franceză și europeană de Sainte-Beuve sau pentru critica sociologică de genul celei profesate la sfîrșitul secolului trecut de Taine sau Brandes; ostilitatea împotriva lor era explicată, conform demersului tipic crocian al convertirii criticii la adresa criticii într-o critică împotriva „filozofiei corelative“, prin adversitatea sa față de sensualismul filozofic (care ar fi stat inevitabil la baza tipului de critică sainte-beuviană) și față de tendințele deterministe în filozofie (generatoare ale teoriilor lui Taine sau Brandes). Criticii franceze îi va reproșa dealtfel Croce totdeauna ignorarea marii lecții filozofice a lui Kant și Hegel, a conceptului de *sinteză a priori* al celui dintîi sau a conceptului de *universal concret* al celui de al doilea, cu consecințele lor decisive pe planul filozofiei spiritului și esteticii. La polul opus, esteticianul italian se va distanța de variantele mai vechi și mai moderne ale teoriei „artei pentru artă“ și în primul rînd de teoria „poeziei pure“ a abatelui Brémond: acestuia din urmă îi va reproșa de pildă a fi

ignorat vechiul dualism kantian între „frumusețea pură" și „frumusețea aderentă" (deci antecedența ideală a conceptului său de „poezie pură" în conceptul kantian al „frumuseții libere") sau polemica între „conținutiștii" hegelieni și „formaliștii" herbartieni din a doua jumătate a secolului trecut; scopul acestui *remember* istoric era de a demonstra că fără a avea prezente în minte marile controverse estetice ale trecutului nu se pot rezolva dilemele estetice ale prezentului și nu poate fi înțeles îndelungatul travaliu mental de elaborare a soluțiilor veritabile. Sugestia transparentă a lui Croce era că doar teoria sa a artei ca „intuiție lirică" oferea în sfîrșit soluția filozofică autentică la vechea dispută între „conținutiști" și „formaliști" (vezi „*La disputa intorno all'arte pura*..." în *Ultimi saggi*, pag. 206—214). Atingem astfel nodul întregii problematici a esteticii crociene; reprezintă ea într-adevăr acea ideală *via media*, destinată a ne elibera de povara dilemelor seculare ale esteticii, cum voia să ne încredințeze Croce? Discuția în jurul teoremei sale estetice mai sus-amintite: cea a „a-storicității" artei, se dovedește decisivă pentru a răspunde la o asemenea întrebare.

Obiecțiile lui Croce împotriva istorismului în interpretarea poeziei și artei (ceea ce el numea „interpretazione storicistica", punînd astfel un accent polemic și denigrator, în opoziție cu interpretarea „storica") se dovedesc comprehensibile în măsura în care năzuința sa era de a apăra autonomia artei în constelația formelor spiritului. Nimic într-adevăr din ceea ce este cucerire valabilă în imensul travaliu intelectual desfășurat de Benedetto Croce pentru a defini specificitatea și autonomia artei printre celelalte forme de activitate spirituală nu trebuie ignorat sau pierdut. Nu se poate însă să nu observăm că tocmai în problema decisivă a interpretării istorice a artei, gîndirea lui Croce ne aduce în fața unor antinomii inextricabile. Croce afirmă pe de o parte că din rațiuni care țin de natura specifică a poeziei se împotrivește categoric oricărei raportări a operelor de artă la epocile istorice care le-au generat. Argumentul său, exprimînd dealtfel pregnant o teză curentă în întreaga estetică idealistă a ultimelor două secole, este că „istorică" ar fi doar „materia", psihologică și practică, a poeziei și

artei, vocaţia poeziei este însă tocmai a trece de la contingent la etern, „dallo storicamente particolare al puro umano". Forţa percutantă a raţionamentelor crociene se îndreaptă împotriva acelor interpretări „istoriciste" ale artei în care atenţia interpretului alunecă de la „forma" genuină a operei (de la pura ei tonalitate şi de la purul ei ritm) spre „atitudinile", „conceptele" şi „scopurile" profesate de artist ca persoană practică şi istorică. Scrupulele lui Croce îşi păstrează intactă vigoarea în măsura în care vor să ne imunizeze conştiinţa estetică împotriva primejdiei de a confunda poezia cu anumite concepte şi atitudini determinate istoric, ignorîndu-se procesul de purificare şi catharsis pe care sentimentele, ca realităţi practic-psihologice, le-au suferit în procesul elaborării operei: în măsura în care ne avertizează, de pildă, într-o pagină din *La Poesia* că esenţială în interpretarea unei opere de artă antice sau medievale nu este reducţia ei la *conceptul* antic de destin sau la *ideea* medievală de providenţă, implicate de acele opere, ci fixarea atenţiei asupra *sentimentului*, de teroare şi resemnare sau de încredere şi speranţă, care este motivul lor inspirator. Legitimitatea stă aşadar în forţa discriminării gnoseologice între artă şi o simplă „filosofema" sau o simplă „cunoştinţă istorică". Pe această treaptă a speculaţiei estetice, intrăm însă într-o zonă de mare densitate, punct de răscruce al divergenţelor în estetica filozofică modernă: zona unde se operează combustia şi conversiunea „materiei" istorice a artei în „adevăr" cu valoare de universalitate umană.

Am văzut motivele determinante ale atitudinii negative a lui Croce faţă de teza „coloritului istoric în interpretarea estetică": „Cînd un critic aude obiectîndu-i-se că în judecata sa estetică poeziile celor mai diferite timpuri şi popoare sînt tratate în acelaşi mod şi că din ele dispare orice colorit istoric, trebuie să-şi spună sie însuşi: — Oh dacă ar fi adevărat!" Teorema „a-istoricităţii" artei i se părea lui Croce singura soluţie posibilă pentru a preveni confuzia între opera de artă ca simplă expresie a unei „ideologii", cu caracter prin definiţie istoric şi tranzitoriu, şi adevărata ei substanţă universal-umană. Se întîmplă însă să cădem peste un text crocian, în care ilustrul estetician italian ajunge într-o vizibilă contradicţie cu exigenţa mai

sus definită. Este un capitol dintre cele mai interesante ale bătăliilor estetice purtate de Croce, lupta sa împotriva curentelor formaliste sau estetizante: Croce şi-a distribuit adesea simultan loviturile împotriva „istoricismului" şi a „estetismului" (vezi şi episodul mai sus-amintit al dezavuării abatelui Bremond). La un moment dat el a fost confruntat, mai ales în cîmpul criticii artelor figurative, cu o poziţie care părea inspirată de tendinţe asemănătoare cu cea reprezentată de el însuşi: spre a evita confuzia între istoria artelor figurative şi istoria generală a culturii şi spre a neutraliza interpretările conceptualiste, simbolice sau istorice ale picturii, critica de artă italiană (a unui Longhi de pildă) revendica o critică aplicată strict valorilor specific formale ale picturii sau sculpturii, o critică a „liniilor, culorilor, tonalităţii, luminilor şi umbrelor, clar-obscurului, nuanţelor" etc. Era un prilej pentru Croce de a reaminti un adevăr care îi era scump: esteticitatea unei opere picturale nu este diferită substanţial de cea a oricărei alte forme de artă, nu poate fi deci cantonată în raporturile strict formale, specifice unei opere de artă plastice, şi nu poate fi disociată de spiritualitatea ei. Ceea ce ne interesează însă mai ales în acest episod al polemicilor estetice crociene (prelungire a adversităţii sale împotriva şcolii lui Wölfflin), este că în faţa argumentelor formaliştilor, potrivit cărora orice deviere de la critica valorilor strict formale ale operelor figurative ascunde în ea riscul unor exegeze alegorice, fanteziste şi în ultimă instanţă extra-estetice, Croce se apăra cu teza că o adevărată critică de artă nu e posibilă fără „varia e viva cultura storica ... in modo da cogliere l'ispirazione effettiva dell'artista, nella sua originalità e nelle sue molteplice relazioni, *nella sua eterna umanità e nel suo particolare e individuale colorito storico (s.n.)*" (*La critica e la storia delle arti figurative e la sue condizioni presente*, 1919, în vol. *Filosofia—Poesia—Storia*, p. 326). Aşadar în focul luptei împotriva acuzaţiilor, de nuanţă formalist-estetizantă, că orice critică întemeiată pe o analiză a „conţinuturilor spirituale" ar ascunde în ea o derogare de la pura esteticitate a formei şi primejdia proiectării în imanenţa operei a unor interpretări arbitrare, Croce nu şovăia să facă apel la argumentul necesităţii de a respecta „coloritul istoric particular şi indi-

vidual al operei", ajungînd însă astfel într-o contradicţie chiar *literală* cu teorema sa favorită a „a-storicităţii" artei, şi a inutilităţii „coloritului istoric" în interpretarea estetică!

Adevărul este că istoricitatea şi universalitatea umană, departe de a fi atribute antinomice, sînt consubstanţiale în arta adevărată. Ar fi desigur o mare eroare să considerăm că tema universalităţii umane, ca însuşire a operelor de artă autentice, aparţine unei problematici estetice desuete. Ceea ce trebuie să subliniem astăzi cu toată tăria este că datorită marilor opere teoretice ale *ultimului* Lukács, *Estetica* şi *Ontologia existenţei sociale* (cea din urmă cunoscută deocamdată din fragmente şi din sinteza-rezumat oferită recent de către autor însuşi) problematica „universalităţii umane" a cunoscut o adevărată renaştere în interiorul gîndirii marxiste şi în ansamblul gîndirii filozofice contemporane. Studiul poziţiei lui Croce ne conduce aşadar către una dintre cele mai interesante şi importante probleme de epistemologie estetică. Şi în acest caz, singura metodă adecvată pentru a înţelege poziţia lui Croce, şi înţelegînd-o să o depăşim prin critică, este de a reconstitui geneza raţionamentelor sale. Care erau aşadar mobilurile centrale ale resentimentelor lui Croce în faţa studiului „istorico-social" al operelor de artă şi poezie? Teza sa, latentă sau explicită, cum am arătat, în majoritatea sistemelor estetice ale ultimelor două secole, este că un asemenea studiu ar avea acces doar la „materia" operelor de artă, fiindu-i interzis prin definiţie contactul cu *forma* lor unică. Studiul istorico-social al succesiunii operelor de poezie şi artă ar fi grevat prin însăşi natura sa de un cripto-ideologism sau de un cripto-conţinutism. Specificitatea inalienabilă a artei o constituie însă pentru Croce tocmai procesul de combustie, neutralizare şi anihilare a „materiei" istorice, pentru a exprima „sentimentul" în forma lui universal-umană: conceptele şi sentimentele determinate istoric, arată Croce, „sono stati nella poesia trasfigurati e *hanno perduto l'impronta storica e unilaterale per ricevere impronta umana e onnilaterale* (au fost transfigurate în poezie şi au pierdut amprenta lor istorică şi unilaterală pentru a căpăta amprenta umană şi multilaterală) *(s.n.)*" (*La Poesia* ed. 1966, pag. 77). Ne găsim astfel mereu în interiorul acelei zone,

pe care am numit-o de o mare densitate spirituală, unde sentimentele, materia pasională a artei, își pierd calitatea lor „psihologică și practică", spre a deveni *poezie*. Pentru descrierea acestui proces Croce va folosi mereu vechea formulă a lui Schiller cu privire la preeminența formei față de conținut în artă: *„den Stoff (wird) durch die Form vertilgt* („materia va fi anihilată prin formă"), înfeudată la rîndul ei filozofiei transcendentale a lui Immanuel Kant. Analiza atentă a procesului estetic esențial mai susamintit, ne îngăduie să măsurăm și validitatea tentativei lui Croce de a descoperi în *sinteza a priori* kantiană fundamentul filozofic al esteticii. Spre a evita orice confuzie, trebuie să spunem că distincția riguroasă a lui Croce între scrierile literare cu o finalitate istorică determinată, inspirate de scopuri „practice" sau „oratorice", subsumate de esteticianul italian conceptului de *letteratura*, și operele de adevărată *poezie*, expresie a sentimentelor în universalitatea lor umană, apare pe deplin legitimă. O vom regăsi, formulată în termeni asemănători, cu o fundamentare filozofică bineînțeles diferită, și în opera unui estetician marxist ca Georg Lukács, sub forma distincției între „beletristică" (Belletristik) și „artă" (Kunst) (deși este aproape sigur că Lukács a ajuns la concluzii analoge cu cele ale lui Croce fără a fi luat cunoștință de scrierea *La Poesia*, unde distincția de mai sus se află în centrul analizei). Eroarea decisivă a lui Croce stă în a fi înfățișat mereu, fidel întru totul aci kantianismului și nu hegelianismului, tranziția efectuată în artă „dallo storicamente particolare al puro umano" ca pe un soi de salt din istorie într-o *supraistorie*. Procesul de universalizare prin artă a unei experiențe istorice determinate este însă un proces intraistoric și nu un salt în extra-istorie. Universalitatea se realizează prin *asumarea* tuturor contradicțiilor pe care personalitatea le întîmpină, pe o treaptă istorică determinată, pentru a-și realiza scopul împlinirii ei; opera de artă veritabilă este așadar saturată, în constituția ei intimă, de totalitatea contradicțiilor întîmpinate de personalitatea artistului în procesul ascensiunii ei pe treapta „purei umanități" (Croce). *Catharsis*-ul estetic se realizează prin dominarea și *învingerea* limitelor istorice determinate puse personalității umane în voința ei de a atinge adevărata *humanitas*,

nu însă prin ocolirea sau abolirea lor grație unei magice *sinteze a priori*. Georg Lukács a folosit în mod fericit pentru descrierea acestui proces complex faimoasa teză hegeliană din *Fenomenologia spiritului: die Entäusserung und ihre Rücknahme* (înstrăinarea și retractarea ei), aplicată însă în mod original la specificitatea activității estetice a spiritului. Numai o analiză detaliată a *Esteticii* lui Lukács (pe care nu ne-o putem îngădui aci) ar fi de natură să ilustreze superioritatea poziției lui Lukács față de cea a lui Croce. Grație lui Lukács și analizelor sale din ultimele opere teoretice, putem astăzi măsura mai bine cît de nedrepte erau acuzațiile aduse de Croce marxismului de a ignora vocația marii arte și a marii filozofii în a înălța conștiința umană pe treapta universalității. Perspectiva oferită de Lukács ne îngăduie pe de altă parte, în mod aparent paradoxal, să „recuperăm" valoarea multora din demersurile teoretice ale gîndirii estetice crociene.

Există într-adevăr o ideală *via media*, sau formulînd lucrurile cu mai multă acuitate, o adevărată *via regia* a esteticii, care îngăduie concilierea într-o sinteză armonioasă a celor două exigențe statuate de Croce într-un raport de incompatibilitate: geneza social-istorică și universalitatea artei (prima ar putea explica operele de *letteratura*, de beletristică, nu însă pe cele de adevărată *poezia*). Am văzut că pentru esteticianul italian, conceptele de eteronomie și autonomie a artei se excludeau reciproc. Paradoxul este că soluția reală a problemei incorporează și ansamblul disocierilor legitime operate de Croce, oferind implicit și o rezolvare tuturor aprehensiunilor sale. Aporia în care încerca Benedetto Croce să închidă orice încercare de sinteză a celor două exigențe mai sus-amintite era următoarea: a o accepta pe prima însemna a înjosi arta la rangul unui simplu document istorico-social sau psihologic, răpindu-i definitiv atributul ei fundamental de expresie a umanității *fuori del spazio e fuori del tempo*. Soluția reală a problemei presupune menținerea fermă a distincției epistemologice între simplele „ideologii", cu funcție prin definiție pragmatic-istorică, și marea artă. Cele dintîi urmăresc a oferi un răspuns pe planul conștiinței unor probleme istorice imediate, fără a angaja în răspunsul lor problema destinului umanității ca *umanitate*, în timp ce arta se defi-

nește în fenomenologia spiritului uman ca forma de „autoconștiință a umanității" (Georg Lukács). Conștiința de speță a umanității ia însă pe fiecare treaptă de dezvoltare istorică o altă înfățișare. *Procesul de interiorizare pe planul conștiinței al unor experiențe istorice determinate și de „dominare" sau „purificare" a lor prin catharsis este inevitabil gravid de ansamblul condițiilor istorice în care se desfășoară actul de de-fetișizare și des-alienare a conștiinței prin artă.* El se dovedește așadar mult mai complex decît îl înfățișează Croce. Autorul *Breviarului de Estetică* și al operei *La Poesia* se arăta preocupat în primul rînd să garanteze autonomia gnoseologică a artei printre celelalte forme ale spiritului, dar se sprijinea în acest scop pe un postulat de natură kantiană: „l'indifferenza estetica della materia dell' arte." Croce se mărginea să definească arta ca o *teoresis del sentimento.* Sub forma descrisă de noi mai sus, procesul de elaborare a operei de artă, fără a sacrifica nimic din autonomia activității estetice a spiritului, implică însă în mod consubstanțial și totalitatea reprezentărilor artistului (ca *artist!*) asupra forțelor istorice și proceselor sociale. Chiar dacă am accepta teza lui Croce că singura misiune a criticului și istoricului artei este de a descoperi *sentimentul-motiv inspirator* al operei pe care o contemplă și analizează, ne este greu să înțelegem cum am putea disocia *calitatea* unică a acestui sentiment de *ansamblul* conformației spirituale (a artistului) generată de specificitatea poziției sale istorice. Croce însuși va recunoaște nu odată că o asemenea segregație absolută este imposibilă: folosind o formulă a lui De Sanctis, el va admite însă prezența „ideilor" sau „judecăților istorice" ale artistului numai „calati e dimenticati" (apuse și uitate) în materia *pasională* (exigență perfect legitimă). Se pot găsi dealtfel de-a lungul operei lui Croce texte în care accentul este pus energic pe necesitatea ca istoricul poeziei și artei să aibă prezentă în minte perpetuu istoria diverselor forme de activitate spirituală în unitatea lor ideală. Să amintim și reproșul constant pe care îl va formula la adresa „estetismului": disocierea inadmisibilă a interpretării *estetice* de interpretarea *istorică!* Cum trebuie atunci să înțelegem afirmația programatică a lui Croce, din care a făcut cheia „reformei" sale în cîmpul istoriei literare: „. . . în accentul puternic

pus asupra liricităţii oricărei poezii şi oricărei arte, şi prin aceasta asupra caracterului a-istoric al imaginilor lor, se află poate una dintre principalele şi cele mai substanţiale reforme introduse în critica italiană după De Sanctis..." (*La Poesia,* ed. cit., pag. 267)? Un exemplu ne poate ajuta să înţelegem mai bine originea formulărilor antinomice ale lui Croce cu privire la „istoricitatea" şi „a-istoricitatea" artei. Enervat de consideraţiile cu caracter social-istoric ale lui Lukács din capitolul intitulat „Die Gretchentragödie" în „Fauststudien", ca şi de metoda similară folosită de criticul marxist pentru interpretarea scenei finale din „Faust", Croce mărturisea în recenzia pe care o consacra în 1949 operei lui Lukács *Goethe und seine Zeit* a fi renunţat la lectura întregii cărţi şi nu şovăia să folosească prilejul pentru a denunţa, cu agresivitatea sa obişnuită în asemenea împrejurări, vanitatea metodei marxiste în critica şi istoria literară (recenzia lui Croce a apărut în *Quaderni della critica,* luglio 1949, şi se află reprodusă în volumul său *Terze pagine sparse,* II, p. 47—50). O lectură atentă a scrierii lui Lukács ar fi fost însă de natură să pună în evidenţă lipsa de temei a resentimentului lui Croce. Lukács defineşte într-adevăr cu extremă precizie originile social-istorice ale tragediilor evocate de Goethe în „Faust"; scopul său nu este însă nici o clipă a „resorbi" semnificaţia operei la nivelul unei simple cronici istorice, ci de a pune în lumină rădăcinile reale ale „universalităţii" problematicii lui Goethe. Actul său de de-criptare a implicaţiilor social-istorice este un instrument pentru a reconstitui geneza antinomiilor tragice cu care este confruntat Faust şi pentru a lumina în articulaţiile sale reale itinerariul „fenomenologic" al eroului lui Goethe. Analogiile stabilite pentru prima oară cu atîta elocvenţă şi putere de convingere între structura „Fenomenologiei spiritului" a lui Hegel şi itinerariul spiritual al Faust-ului lui Goethe demonstrează prin ele însele că scopul întregii analize a lui Lukács era să înfăţişeze epopeea lui Faust ca pe o „tragedie a speţei umane" („Das Drama der Menschengattung" este intitulat de altfel un capitol central din „Fauststudien"). Ar fi un pedantism să i se reproşeze criticului aci o suprapunere a două domenii bine distincte: istoria poeziei şi istoria filozofiei, cînd scopul întregii sale metode este de a arăta

înrudirea de substanță între Weltanschauung-ul lui Goethe și cel al lui Hegel, și mai ales fecunditatea acestei înrudiri pentru universalitatea poeziei lui Goethe. Paradoxul este că și cartea lui Croce despre Goethe debutează cu o descriere a „vieții morale și intelectuale" a marelui poet așadar cu o investigație de natură „extra-estetică", considerată însă preludiul necesar al oricărei înțelegeri adecvate a „poeziei" goetheene. De ce ar fi fost așadar inutile (sau pentru Croce chiar revoltătoare!) referințele lui Lukács la ansamblul problematicii social-istorice care stătea la baza tragediei Margaretei (drama tinerelor fete condamnate la infanticid în condițiile antagonismului burghezie-feudalism și mai ales contradicțiile insolubile de care e legat sentimentul marii iubiri în condițiile unei societăți divizate de interese antagoniste) sau elucidarea caracterului „plebeian" al soluțiilor pozitive preconizate în finalul poemului. Impresia după lectura „Studiilor despre Faust" ale lui Lukács este dimpotrivă că apelul perpetuu la problematica social-istorică, morală și filozofică, a operei lui Goethe conferă adevărata densitate și substanțialitate analizei „poeziei dramatice".

Obiecțiile îndreptățite și critica de principiu pe care o trezește astăzi estetica lui Benedetto Croce, nu trebuie însă să diminueze în ochii noștri nici meritele ei istorice și nici funcția ei actuală. Nu ezităm să afirmăm că ea este de natură să exercite în continuare, cu multă eficacitate, rolul unei adevărate *medicina mentis*. Critica severă la care a fost supusă chiar în Italia fie de către teoreticienii din școala lui Luigi Pareyson (este evident că direcția cercetărilor întreprinse de un Umberto Eco nu ar fi fost posibilă fără o eliberare de ereditatea crocianismului), fie din partea școlii de inspirație marxistă, dar de nuanță „galileană" și nu „hegeliană", a lui Galvano della Volpe (principala operă teoretică a acestuia: *Critica del gusto*, e de la început pînă la sfîrșit o polemică anti-crociană) nu ni se par a fi clătinat meritele ei solide. Eliberarea de servituțile la care era supusă estetica prin situarea artei pe o treaptă inferioară în ierarhia facultăților spiritului sau în dependență subalternă de gîndirea filozofică (la Leibniz și chiar la Hegel), pledoaria pasionată pentru respectarea valorii genuine a artei în constelația activităților spirituale, fundarea

teoretică a drepturilor esteticii ca „știință filozofică" (demers cu o rezonanță astăzi foarte actuală, cînd se află în expansiune tendințele de tratare a artei cu metode împrumutate „științelor fizicale") și ca un suprem corolar, „religia granițelor" între *poesia* și *non-poesia*, rămîn pentru noi marele *legat teoretic* al operei lui Croce. Limitele și erorile esteticii lui Croce sînt limitele și erorile filozofiei sale generale a spiritului. Spre a înțelege posibilitatea acelui *tertium datur* în estetică, despre care am amintit mai sus, este necesară o re-meditare a întregii filozofii a spiritului. Spre a înțelege de ce istoricitatea și universalitatea artei nu se află într-un raport de excluziune antinomică (sub forma unui adevărat *aut-aut, sau-sau*, de tipul celui preconizat de Croce) este necesară o nouă ontologie a artei, care să pună în valoare adevărul teoretic fundamental că *geneza* și *structura* sînt în cazul artei consubstanțiale una alteia. Este necesară o nouă concepție asupra istoriei, care să demonstreze că filo-geneza și morfologia diverselor forme de activitate spirituală implică între ele *simultan* un raport de eterogeneitate și consubstanțialitate, pe fondul *procesului unitar* al devenirii istorice. Un asemenea travaliu teoretic nu poate să nu țină seama în domeniul esteticii de *lecția* lui Benedetto Croce. Teoremele sale estetice, cum îi plăcea să le numească, trebuie să figureze într-un asemenea travaliu ca un perpetuu *discite moniti*, imunizîndu-ne împotriva vechilor erori, invitîndu-ne totodată la critică prin asimilare și negare, integrare și depășire, cu un sentiment de recunoștință pentru ilustrul, chiar dacă astăzi adeseori uitatul, *Don Benedetto*, dar și cu sentimentul invincibil că estetica prezentului are nevoie de cu totul alte fundamente filozofice decît cele pe care a clădit gînditorul italian.

N. TERTULIAN

BREVIAR DE ESTETICĂ

INTRODUCERE

Pentru inaugurarea solemnă a Institutului Rice (noua și marea Universitate din Houston-Texas) sărbătorită în octombrie trecut (1912), am fost invitat de președintele acestei universități, profesorul Edgar Lovett Odell, să țin cîteva prelegeri asupra unor teme ce formează subiectul acestui mic volum și care, într-un anumit fel, trebuiau să ofere auditorilor o orientare în problemele capitale ale Esteticii. Întrucît mă scuzasem că din cauza unor chestiuni personale eram împiedicat să întreprind lungul voiaj pînă în golful Mexic, invitația mi-a fost reînnoită, cu mare amabilitate, într-o formă ce mă scutea să mă deplasez personal și-mi cerea doar „manuscrisul" conferințelor, pentru a fi tradus în englezește (cum s-a și făcut ulterior) și pentru a fi cuprins într-unul din volumele comemorative ale sărbătorii de inaugurare. Astfel, am redactat în cîteva zile acest *Breviar de Estetică*, la început doar cu intenția de a-mi îndeplini sarcina ce mi-o asumasem; apoi, după terminarea lucrului, nu fără o anumită satisfacție intelectuală, căci mi s-a părut că izbutisem nu numai să concentrez în el noțiunile cele mai importante ale volumelor mele anterioare referitoare la același subiect, ci să le și expun cu mai multă coerență și cu o mai mare profunzime decît în *Estetica* mea, veche deja de doisprezece ani. Afară de aceasta, am avut sentimentul că aceste patru prelegeri adunate într-un mic volum ar putea fi utile tinerilor care se îndreaptă spre studiul poeziei și, în genere, al artei; ba poate că ar fi folositoare în cadrul școlilor secundare ca o lectură suplimentară în învățămîntul literar și filozofic. Căci mi se pare că Estetica, în cazul în care e predată bine, reprezintă o introducere în studiul filozofiei, poate mai bună decît oricare altă disciplină filozofică, neexistînd o altă materie care să trezească atît de prompt interesul și gîndirea tinerilor ca arta și poezia; în timp ce Logica, care presupune o anumită experiență în activitatea de cercetare științifică, rămîne pentru ei prea abstractă, în cea mai mare parte a

teoriilor ei, iar Etica (cel puţin în Italia, unde, din motive istorice binecunoscute, lipseşte stimulentul pe care spiritul religios îl exercită asupra meditaţiei privitoare la destinul omului) sună de obicei ca o predică plictisitoare iar aşa-zisa „Psihologie“ mai curînd îndepărtează decît apropie pe cineva de filozofie. Dimpotrivă, problemele artei duc mai uşor şi mai spontan nu numai la dobîndirea obişnuinţei de a face speculaţii, ci şi la primul contact cu logica, etica şi metafizica; căci, pentru a nu spune mai mult, a înţelege legătura dintre conţinut şi formă în artă, înseamnă a începe să înţelegi sinteza a priori; a înţelege legătura dintre intuiţie şi expresie, înseamnă să ajungi să depăşeşti materialismul şi, o dată cu el, dualismul spiritualist; a înţelege caracterul empiric al clasificării genurilor literare şi artistice înseamnă a dobîndi o idee mai clară asupra deosebirii dintre modul naturalist de a proceda şi cel filozofic; şi aşa mai departe. Oricum, poate că aici e o simplă iluzie a mea, provenind din insuficienta cunoaştere a şcolii secundare (despre care într-adevăr n-am decît îndepărtate şi totuşi apropiate amintiri, din vremea cînd şi eu mă aflam în ea ca elev, şi doar pe aceste amintiri mă bazez). Şi totuşi, această iluzie m-a îndemnat să public în italieneşte lecţiile mele din America, lăsîndu-l pe prietenul Laterza să le includă în noua sa „colecţie şcolară“ căreia îi urez mult succes.

B.C.

Napoli, anul nou 1913

La cele patru lecţii au fost adăugate ulterior cîteva eseuri, care se referă la aceeaşi temă şi întregesc modul de a o trata.

B.C.

Napoli, noiembrie 1946.

I „CE ESTE ARTA?"

La întrebarea: — Ce este arta? — s-ar putea răspunde glumind (şi n-ar fi o glumă proastă): că arta e ceea ce toată lumea ştie că este. Şi, într-adevăr, dacă nu s-ar şti, măcar într-o oarecare măsură, ce este arta, întrebarea aceasta n-ar fi posibilă, căci orice întrebare presupune o anumită cunoaştere a lucrului care ridică acea întrebare, o cunoaştere cuprinsă chiar în întrebare, şi de aceea calificată şi cunoscută. Faptul îşi găseşte o confirmare concretă în ideile juste şi profunde despre artă pe care le auzim formulate de către cei ce nu sînt filozofi sau teoreticieni de profesie, de către profani, de către artişti, cărora nu le place să filozofeze, de către „laici", ba chiar şi de către oamenii din popor: nişte idei care uneori sînt cuprinse în judecăţile formulate în legătură cu vreo operă de artă izolată, dar care alteori iau de-a dreptul forma unor aforisme şi definiţii. Îţi vine să crezi că ai putea face să roşească, de cîte ori vrei, pe acel filozof plin de trufie, care-şi închipuie că a „descoperit" natura artei, punîndu-i sub ochi sau făcîndu-l să audă cîteva propoziţii scoase din cele mai comune cărţi, sau cîteva fraze din cea mai banală conversaţie, şi arătîndu-i că şi unele şi celelalte conţin, în modul cel mai clar posibil, descoperirea cu care se laudă.

Şi filozoful ar avea într-adevăr motive să roşească, în cazul în care şi-a făcut iluzia că ar putea aduce, prin doctrinele sale proprii, ceva cu desăvîrşire original în conştiinţa comună a omenirii, ceva străin de această conştiinţă, revelaţia unei lumi cu totul noi. Dar filozoful nostru nu roşeşte şi continuă să meargă pe drumul său, pentru că el nu ignoră faptul că întrebarea: ce este arta? (ca, de altfel, orice întrebare cu caracter filozofic referitoare la natura realului sau, în genere, orice întrebare referitoare la cunoaştere) chiar dacă în formulare ia înfăţişarea unei probleme generale şi absolute, cu pretenţia de a fi fost o dată pentru totdeauna soluţionată, are de fapt o semnificaţie circumstanţială, cu posibilităţi de referire la dificultăţile

deosebite, mai acute, care se manifestă într-un anume moment al istoriei gîndirii. E drept, adevărul circulă pe stradă, ca şi *l'esprit* din cunoscutul proverb francez, sau ca metafora („regina versurilor" cum o numesc autorii de retorici) şi pe care Montaigne o regăsea pînă şi în flecăreala cameristei sale. Numai că metafora cameristei reprezintă soluţia unei probleme de limbaj, caracteristică pentru starea sufletească în care se afla camerista în acel moment; pe cînd afirmaţiile banale asupra naturii artei ce pot fi mereu auzite, cu intenţie sau nu, sînt nişte soluţii ale unor probleme logice aşa cum se prezintă ele unui sau altui individ ce nu e filozof de profesie şi care, totuşi, ca om, e şi el într-o oarecare măsură filozof. Şi tot aşa cum metafora cameristei exprimă de obicei o sferă restrînsă şi săracă de sentimente în comparaţie cu cea a poetului, tot astfel, afirmaţiile banale ale unui „laic" soluţionează o problemă mai restrînsă decît cea pe care şi-o propune filozoful. Răspunsul la întrebarea: ce este arta? poate fi în aparenţă acelaşi şi într-un caz şi în celălalt, dar e totuşi diferit în cele două cazuri, datorită bogăţiei diferite a conţinutului lor intim; căci răspunsul unui filozof, demn de acest nume, îşi propune nici mai mult nici mai puţin decît să soluţioneze în mod adecvat toate problemele care s-au ivit în decursul istoriei, pînă în acel moment, în legătură cu natura artei, în timp ce răspunsul profanului, acţionînd într-o zonă mult mai restrînsă, se vădeşte a fi neputincios dincolo de limitele ei. Faptul se verifică concret prin forţa eternului procedeu socratic, prin uşurinţa cu care iniţiaţii ştiu să încurce prin tot felul de întrebări şi să lase cu gura căscată pe cei neiniţiaţi. Chiar dacă aceştia din urmă încep prin a răspunde bine, în cursul interogatoriului, ei riscă de a se încurca şi în puţinele probleme pe care le cunoşteau, aşa că nu le mai rămîne alt mijloc de a se apăra decît de a se retrage în propria lor cochilie, declarînd că nu le plac „subtilităţile".



Iată deci în ce constă titlul cu care se mîndreşte un filozof: în forţa superioară a întrebărilor şi răspunsurilor sale; mîndrie care nu e lipsită însă de o anume modestie,

adică de conştiinţa că, dacă domeniul său e mai extins sau cît mai extins posibil într-un moment anumit, el are totuşi limitele lui, trasate de istoria acelui moment, şi că nu poate avea pretenţia unei valori de totalitate, sau, cum se spune de obicei, a unei soluţii „definitive". Dezvoltarea ulterioară a spiritului, reînnoind şi înmulţind problemele, face ca soluţiile precedente să devină dacă nu false, cel puţin inadecvate, o parte din ele ajungînd nişte adevăruri ce se subînţeleg, iar altele trebuind să fie reluate şi întregite. Un sistem e o casă care, imediat după ce a fost construită şi împodobită, are nevoie (fiind supusă acţiunii distructive a elementelor naturii) de o muncă mai mult sau mai puţin energică, dar asiduă, de întreţinere; la un moment dat, nu mai ajunge s-o repari şi s-o propteşti, trebuie s-o dărîmi din temelii şi s-o reconstruieşti. Dar cu această diferenţă capitală: într-un sistem de idei, edificiul necontenit nou este tot necontenit susţinut de cel vechi care, ca într-o vrajă, supravieţuieşte în el. După cum se ştie, cei care ignoră această vrajă, spiritele superficiale sau naive, se înspăimîntă de ea; pînă într-acolo, încît unul dintre plicticoasele lor refrene împotriva filozofiei e că aceasta îşi distruge necontenit opera şi că fiecare filozof îl contrazice pe celălalt: ca şi cum omul nu şi-ar face, nu şi-ar distruge şi nu şi-ar reface necontenit propria sa casă, iar arhitectul care-i urmează nu l-ar contrazice pe arhitectul precedent, şi ca şi cum din această edificare şi distrugere de case şi din această contrazicere a arhitecţilor s-ar putea trage concluzia că e inutil să mai construim!

Dar dacă întrebările şi răspunsurile filozofului au avantajul unei forţe superioare, ele conţin în acelaşi timp şi pericolul uneia dintre cele mai mari erori şi sînt îndeobşte viciate de un soi de lipsă de bun simţ, care, întrucît ţine de o sferă superioară a culturii, are, în ciuda naturii ei reprobabile, un caracter aristocratic, susceptibil nu numai de a fi dispreţuit şi ironizat, dar şi de a fi admirat şi invidiat în secret. În aceasta constă contrastul, pe care mulţi se complac să-l pună în lumină, între echilibrul mental al oamenilor din popor şi extravaganţele filozofilor. Căci e limpede că nici un om de bun simţ n-ar fi putut să afirme,

de pildă, că arta e un ecou al instinctului sexual, sau că arta e un lucru atît de nociv încît merită să fie expulzată din statele guvernate cum trebuie: nişte absurdităţi pe care filozofii, şi chiar filozofii mari, le-au afirmat totuşi. Dar inocenţa omului de bun simţ e sărăcie, inocenţă de primitiv; şi deşi lumea a suspinat adesea după viaţa inocentă a primitivilor sau a invocat un mijloc de a salva bunul simţ de sistemele filozofice, e un fapt că spiritul, în desfăşurarea lui, înfruntă cu curaj — căci nu poate face altfel — primejdiile pe care le ridică în calea lui civilizaţia şi rătăcirile momentane ale bunului simţ. Cercetările filozofilor în legătură cu arta sînt silite să meargă pe drumul erorii, pentru a găsi drumul spre adevăr, care nu diferă de primul, ci e chiar drumul erorii, dar străbătut de un fir ce ne permite să-i dominăm labirintul.

Strînsa legătură dintre eroare şi adevăr se naşte din faptul că o eroare pură şi desăvîrşită e de neconceput şi, întrucît e de neconceput, nu există. Eroarea vorbeşte pe două voci: una afirmă un fals, cealaltă însă îl dezminte; e deci o ciocnire între *da* şi *nu,* care se numeşte contradicţie. De aceea, cînd de la considerarea generală a unei teorii condamnată ca falsă coborîm la examinarea părţilor ei şi a caracterului ei determinat, găsim chiar în ea însăşi remediul erorii ei, adică teoria adevărată care încolţeşte din însăşi rădăcina erorii. Şi se constată că tocmai cei care pretind că arta trebuie redusă la instinctul sexual recurg, pentru a-şi demonstra tezele, la argumente şi raţionamente intermediare, cu care, în loc să apropie arta de acest instinct, o despart de el. Sau cel care izgonea poezia dintr-un stat bine alcătuit vibra, exilînd-o, şi crea el însuşi, prin acţiunea sa, o nouă poezie sublimă. Au existat epoci istorice în care au dominat cele mai strîmbe şi mai grosolane doctrine artistice, dar aceasta nu i-a împiedicat pe oameni să distingă, de obicei, chiar şi atunci, în modul cel mai sigur, frumosul de urît şi să facă raţionamente foarte subtile în legătură cu el, în momentul în care, uitînd de teoria abstractă, s-au referit la cazuri particulare. Eroarea se condamnă totdeauna, nu prin gura judecătorului, ci *ex ore suo.*

Prin legătura aceasta strînsă cu eroarea, afirmarea adevărului e totdeauna un proces combativ, prin care în însăşi eroare adevărul se eliberează de eroare; de aici se naşte un alt deziderat respectabil, dar imposibil, cel care pretinde ca adevărul să fie expus direct, fără discuţii şi polemici, lăsîndu-l să apară maiestuos şi singur: ca şi cum un astfel de aranjament de teatru ar fi cel mai adecvat simbol pentru adevăr, care de fapt e însăşi gîndirea, şi, ca atare, în permanenţă activ şi chinuit. Într-adevăr, nimeni nu reuşeşte să prezinte un adevăr decît criticînd diversele soluţii ale problemei la care acel adevăr se referă; şi nu există nici un fel de expunere filozofică oricît de redusă ar fi ea, nu există manual elementar de şcoală sau dizertaţie academică care să nu aşeze în frunte, sau să nu conţină în dezvoltare expunerea opiniilor formulate în istorie sau chiar a ipotezelor cărora ar vrea să li se opună, sau să le aducă corecţii. Acest procedeu, deşi adeseori e întrebuinţat arbitrar şi fără nici o metodă, exprimă tocmai exigenţa legitimă în tratarea unei probleme, şi anume aceea de a parcurge toate soluţiile care au fost încercate de-a lungul istoriei sau care pot fi încercate în mod ideal (adică în clipa de faţă, şi, prin aceasta, tot în cadrul istoriei) într-aşa fel, încît noua soluţie să cuprindă în sine efortul precedent al spiritului uman.

Numai că această exigenţă e o exigenţă *logică*, şi, ca atare, proprie oricărei gîndiri adevărate şi nu poate fi izolată de ea; această exigenţă nu trebuie confundată cu o anumită formă literară de expunere, dacă nu vrem să cădem în pedantismul care i-a făcut celebri pe scolastici în cursul evului mediu, iar în secolul al XIX-lea, pe dialecticienii din şcoala hegeliană, pedantism ce, de altfel, e foarte înrudit cu superstiţia formalistă care crede în virtuţile miraculoase ale unei modalităţi extrinsece şi mecanice de expunere a filozofiei. Pe scurt, această exigenţă trebuie înţeleasă în sens substanţial, nu accidental, respectîndu-i spiritul nu litera, şi expunînd propriile noastre idei în mod liber, în conformitate cu timpul, locul şi oamenii cărora li se adresează. Iată de ce, şi eu, în aceste succinte conferinţe, care îşi propun să ofere un fel de orientare asupra modului de a gîndi problemele artei, nu voi nara în nici un caz (aşa

cum am făcut-o în altă parte) istoria gîndirii estetice, și nici nu voi expune dialectic (cum de asemenea am făcut-o în altă parte) întregul proces de eliberare de concepțiile eronate asupra artei, pornind de la cele mai restrînse și mergînd spre cele mai ample. De asemenea, voi renunța la o parte de bagaj nu pentru mine ci pentru cititorii mei, care și-l vor completa în clipa în care, fermecați de priveliștea domeniului văzut de sus, se vor apuca de călătorii speciale într-una sau într-alta din părțile lui sau să-l străbată din nou în întregime, regiune după regiune.

Și totuși, reluînd întrebarea care ne-a oferit prilejul acestui prolog indispensabil (indispensabil pentru a îndepărta din expunerea mea orice umbră de pretențiozitate, și pentru a nu fi în același timp considerată inutilă) — reluînd deci întrebarea: ce este arta, — voi răspunde imediat, în modul cel mai simplu, că arta e *viziune sau intuiție*. Artistul prezintă o imagine sau o fantasmă; iar cel care gustă arta își îndreaptă privirea spre punctul indicat de artist, se uită prin deschizătura pe care el i-a lăsat-o și reproduce în sine acea imagine. „Intuiție“, „viziune“, „contemplație“, „imaginație“, „fantezie“, „figurație“, „reprezentare“ și așa mai departe sînt cuvinte care revin necontenit ca niște sinonime în discuțiile asupra artei și care ridică intelectul nostru la același concept, la sfera acelorași concepte: indiciu al consensului universal.

Dar răspunsul meu că arta e intuiție, își capătă înțelesul său și puterea sa de la tot ceea ce implicit el neagă și din tot ceea ce el deosebește de artă. Care sînt negațiile pe care le am aici în vedere? Voi indica pe cele mai importante sau măcar pe cele care sînt mai importante pentru noi, în stadiul cultural la care am ajuns.

■

Răspunsul meu neagă în primul rînd afirmația că arta ar fi un *fapt fizic*; de exemplu, anumite culori sau legăturile dintre culori determinate, anumite forme determinate de corpuri, anumite sunete determinate sau raporturile dintre ele, anumite fenomene termice sau electrice, în sfîrșit, tot ce poate fi desemnat drept „fizic“. Originea erorii de a considera arta ceva fizic se găsește în modul comun de a gîndi și întocmai cum copiii pun mîna pe baloanele de

săpun și ar vrea să atingă curcubeul, spiritul uman, admirînd lucrurile frumoase, tinde a le căuta cauzele în natura exterioară și încearcă să considere sau își închipuie că trebuie să considere frumoase anumite culori, iar pe altele urîte, sau să considere frumoase anumite forme de corpuri și pe altele urîte. Aceeași încercare a fost întreprinsă nu de puține ori în istoria gîndirii în mod deliberat și metodic: începînd cu „canoanele", pe care artiștii și teoreticienii greci și ai renașterii le-au fixat pentru frumusețea corpurilor, începînd cu speculațiile asupra raporturilor geometrice și numerice determinabile în figuri și în sunete pînă la cercetările esteticienilor din secolul al XIX-lea (de exemplu, ale lui Fechner) și la „comunicările" pe care de obicei le prezintă în timpurile noastre savanții la congresele de filozofie, de psihologie și de științe naturale, în legătură cu raporturile dintre fenomenele fizice și artă. Iar dacă s-ar pune întrebarea: de ce arta nu poate fi un fapt fizic, ar trebui în primul rînd să răspundem că faptele fizice *nu au realitate* și că arta, căreia atîți oameni îi consacră întreaga lor viață și care-i umple pe toți de o divină bucurie, e *în cel mai înalt grad reală;* așa încît ea nu poate fi un fapt fizic, acesta fiind ceva ireal. Această constatare pare la prima vedere paradoxală, căci nimic nu pare omului simplu mai solid și mai sigur ca lumea fizică; dar nouă nu ne e permis, în materie de adevăr, să renunțăm la un argument puternic sau să-l înlocuim cu altul mai puțin convingător, numai pentru că primul pare un neadevăr; și, de altfel, pentru a depăși aparența de bizarerie și de rebarbativ pe care o are acest adevăr, pentru a ne familiariza cu el, trebuie să ținem seama că demonstrarea irealității lumii fizice nu numai că s-a făcut într-un mod indenegabil și e admisă de toți filozofii (cu excepția materialiștilor ortodocși care nu se încurcă în stridentele contradicții ale materialismului), ba e profesată și de fizicieni în ideile filozofice pe care le formulează atunci cînd își expun teoriile lor științifice concepînd fenomenele fizice, precum atomii sau eterul, ca produse de niște principii ce se sustrag experienței, sau ca niște manifestări ale unui Incognoscibil: însăși Materia materialiștilor e, de altminteri, un principiu supramaterial. Așa încît fenomenele fizice apar, prin logica lor internă și prin consensul comun, nu

ca o realitate, ci ca o *construcție a intelectului nostru în vederea construirii științei*. Prin urmare, întrebarea dacă arta e un fenomen fizic trebuie să capete în mod rațional altă semnificație și anume următoarea: *arta poate fi construită ca un fapt fizic?* Și acest lucru e perfect posibil, iar noi îl vom realiza în fapt, îndată ce, făcînd abstracție de sensul unei poezii și renunțînd să o mai gustăm, ne-am apuca, de pildă, să numărăm cuvintele din care e compusă acea poezie, și să le descompunem în silabe și în litere, sau, eliberîndu-ne de efectul estetic al unei statui, ne-am apuca să-i luăm dimensiunile și s-o cîntărim: ar fi un lucru extrem de util pentru cei care ambalează statui, tot așa cum prima operație ar fi folositoare tipografilor care trebuie să „compună" paginile cu poezii; dar ar fi cu totul inutilă pentru cel care contemplă și pentru cel care studiază arta, căci acesta nu trebuie și nici nu-i e permis să se „elibereze" de conținutul care îi determină esența. Deci nici în acest al doilea sens, arta nu e un fapt fizic; cu alte cuvinte, cînd ne propunem să pătrundem în natura ei și în modul ei de a acționa, nu ne servește la nimic s-o construim ca pe un fenomen fizic.



În definiția artei ca intuiție este implicită și o altă negație: dacă arta este intuiție, iar intuiție înseamnă *teorie*, cu sensul originar de contemplație, arta nu poate fi un act utilitar; și, întrucît un act utilitar tinde mereu să ducă la plăcere, și prin aceasta să îndepărteze o durere, arta, considerată în natura ei proprie, nu are nimic a face cu *utilul* și nici cu *plăcerea* sau *durerea* ca atare. Vom putea admite, în fapt, fără prea multă rezistență, că o plăcere, întrucât e plăcere, indiferent ce fel de plăcere, nu e artistică prin ea însăși: nu e artistic băutul apei care ne potolește setea, o plimbare în aer liber care ne dezmorțește picioarele și ne pune sîngele în mișcare sau îndeplinirea unei sarcini grele care dă un echilibru vieții noastre practice, și așa mai departe. Chiar și în raporturile care se stabilesc între noi și operele de artă, deosebirea dintre plăcere și artă sare în ochi, căci figura reprezentată într-un tablou poate să ne fie dragă și să trezească în noi cele mai plăcute

amintiri şi totuşi tabloul să fie urît; sau, invers, tabloul să fie frumos, iar figura reprezentată să ne fie odioasă; sau să recunoaştem frumuseţea tabloului, dar apoi el să trezească în noi necaz şi invidie, pentru că e opera vreunui duşman sau rival de-al nostru, căruia tabloul îi va aduce beneficii şi-i va da noi puteri; interesele noastre practice, împreună cu sentimentele de plăcere sau de durere ce se leagă de ele se amestecă, se confundă uneori cu interesul estetic, îl tulbură, dar nu se *întemeiază* pe el. De aceea, pentru a susţine cu mai multă valabilitate că arta se poate defini ca ceva plăcut, vom afirma că ea nu e ceva plăcut în genere, ci o formă specială a plăcerii. Numai că o asemenea restricţie nu mai e un argument pentru apărarea acestei definiţii, ci o veritabilă abandonare a ei, pentru că, dacă admitem că arta e o formă specială de plăcere, caracterul ei distinctiv e dat nu de plăcere, ci de ceea ce diferenţiază acea plăcere de celelalte; or, atunci, către acel element distinctiv — ce reprezintă mai mult decît plăcere sau diferit de plăcere — ar trebui să ne îndreptăm cercetarea. Cu toate acestea, doctrina care defineşte arta ca ceva plăcut are un nume special (Estetica hedonistă) şi are o evoluţie complicată şi întortocheată în istoria doctrinelor estetice: ea s-a manifestat mai întîi în lumea greco-romană, a precumpănit în secolul al XVIII-lea, a înflorit din nou în partea a doua a secolului al XIX-lea şi se bucură încă şi azi de multe favoruri şi, îndeosebi, e foarte bine primită de începătorii în ale esteticii, care sînt atraşi mai ales de faptul că arta trezeşte plăcere. Esenţa acestei doctrine se bazează pe faptul că ea propune, pe rînd, o categorie sau alta de plăceri, sau mai multe categorii în acelaşi timp (plăcerea simţurilor superioare, plăcerea jocului, conştiinţa propriei forţe, erotismul etc., etc.), sau a alipi la plăcere elemente care diferă de ea, ca de exemplu: utilul (în cazul că e înţeles ca ceva distinct de plăcere), satisfacerea nevoilor intelectuale sau etice, şi a altor nevoi similare. Iar progresul ei e determinat de efectul produs de caracterul ezitant al acestei doctrine şi de faptul că în interiorul ei au fost introduse, din nevoia de a pune de acord, într-un fel sau altul, cu realitatea artei, elemente străine de ea, ceea ce a dus la dizolvarea ei ca teorie hedonistă şi la promovarea inconştientă a unei noi doctrine sau mă-

car să atragă atenţia asupra necesităţii acesteia. Şi, întrucît orice eroare îşi are partea ei de adevăr (şi s-a văzut că în teoria fizică adevărul însemna posibilitatea de a „construi" fizic arta, asemeni oricărui alt fapt), doctrina hedonistă are partea ei de adevăr prin scoaterea în relief a elementului hedonist care însoţeşte arta, adică a plăcerii, care e comună activităţii estetice şi oricărei alte forme de activitate spirituală. Nu e vorba să negăm elementul hedonist, atunci cînd negăm în mod absolut posibilitatea de a identifica arta cu plăcerea, şi cînd distingem plăcutul de artă, definind-o pe aceasta din urmă ca intuiţie.

■

A treia negaţie ce se află cuprinsă în teoria artei ca intuiţie e că arta ar fi un *act moral;* cu alte cuvinte, acea formă de activitate practică care, deşi se leagă în mod necesar de util, de plăcere şi de durere, nu e direct utilitaristă şi hedonistă, ci se mişcă într-o sferă spirituală superioară. Dar intuiţia, întrucît e un act teoretic, e opusă oricărei forme de activitate practică. Într-adevăr, arta, aşa cum s-a observat de foarte multă vreme, nu se naşte ca un rezultat al voinţei: bunăvoinţa care-l caracterizează pe omul cinstit nu-l defineşte pe artist. Şi, întrucît ea nu se naşte printr-un act de voinţă, arta nu se supune nici unui fel de aprecieri morale, şi aceasta nu pentru că are o situaţie deosebită faţă de alte domenii, ci pur şi simplu pentru că o apreciere morală nu i se poate în nici un chip aplica. O imagine artistică va oglindi un act lăudabil sau reprobabil din punct de vedere moral; dar imaginea însăşi, întrucît e imagine, nu e nici lăudabilă, nici reprobabilă moralmente. Nu numai că nu există vreun cod penal care ar putea condamna la închisoare sau la moarte vreo imagine, dar nici o sentinţă morală pronunţată de vreun om rezonabil nu poate avea ca obiect imaginea; a voi să consideri imorală pe Francesca lui Dante sau morală pe Cordelia lui Shakespeare (care au un rol pur artistic şi sînt asemeni unor note muzicale din sufletul lui Dante şi al lui Shakespeare) e ca şi cum ai considera moral pătratul sau imoral triunghiul. Cu toate acestea, teoria moralistă a artei este reprezentată în istoria doctrinelor estetice şi nu

a murit în întregime nici în ziua de azi, deşi e foarte discreditată în opinia largă; discreditată nu numai pentru lipsa ei intrinsecă de valoare, ci, într-o oarecare măsură, şi datorită lipsei de valoare morală din tendinţele ei actuale, care uşurează, prin caracterul ei psihologic fastidios, respingerea acestei teorii, care ar trebui efectuată — şi noi aşa o vom face — numai din motive logice. Tot o derivaţie a doctrinei moraliste e şi acea orientare care atribuie artei însuşirea de a-i călăuzi pe oameni spre bine, de a le inspira ura împotriva răului, de a corija şi îmbunătăţi moravurile; ea cere artiştilor să contribuie şi la educarea poporului, la întărirea spiritului naţional sau războinic al unei naţiuni, la răspîndirea idealului unei vieţi modeste şi active, şi aşa mai departe. Toate aceste lucruri arta, la fel ca geometria, nu le poate face, motiv pentru care geometria, ca şi arta de altfel, nu-şi pierde caracterul ei respectabil. Şi de faptul că arta nu poate să o facă îşi dau oarecum seama chiar şi esteticienii moralişti; de aceea ei se arată indulgenţi cu ea, permiţîndu-i, cu multă bunăvoinţă, să promoveze plăceri care, chiar dacă nu sînt morale, să nu fie direct necinstite, sau recomandîndu-i să folosească într-un scop moral puterea pe care ea, prin caracterul ei hedonist, o are asupra sufletelor şi prin aceasta să îndulcească pilula, să ungă cu miere buzele vasului ce conţine medicamentul amar, pe scurt, să facă pe curtezana (căci arta nu poate renunţa la mijloacele ei vechi si naturale de seducţie), dar s-o facă în serviciul sfintei biserici sau al moralei. Pe de altă parte, ei intenţionează să se servească de artă ca de un instrument didactic, căci nu numai virtutea dar şi ştiinţa e un lucru aspru, iar arta poate să-i mai îndulcească asprimea şi să facă mai agreabilă şi mai atrăgătoare intrarea oamenilor în palatul ştiinţei şi chiar să-i conducă prin el ca prin grădinile Armidei: cu voioşie şi cu voluptate, fără ca ei să mai fie atenţi la plăcerea supremă pe care o încearcă şi la criza de reînnoire pe care şi-o pregătesc lor înşile. Noi însă, cînd vorbim de asemenea teorii, nu putem să ne abţinem de a nu surîde; dar nu trebuie să uităm că ele au reprezentat ceva serios şi au corespuns unui efort serios de a înţelege natura artei şi a ridica mai sus conceptul de artă, şi că în ele au crezut oameni care s-au numit (ca să mă limitez doar la literatura italiană) Dante şi Tasso,

Parini și Alfieri, Manzoni și Mazzini. Dar chiar și doctrina moralistă a artei a fost, este și va fi în veci binefăcătoare grație înseși contradicțiilor ei; a fost, este și va fi un efort, fie și nefericit, de a diferenția arta de simpla plăcere, cu care ea e uneori confundată, și de a-i acorda un loc mai demn: doctrina moralistă are și ea partea ei de adevăr, căci dacă arta e în afara moralei, artistul nu e nici dincoace, nici dincolo de ea, ci stă sub stăpînirea ei, întrucît e om: el nu se poate sustrage datoriilor sale de om; și arta însăși — arta care nu e și nu va fi niciodată morală — trebuie considerată de el o menire și trebuie exercitată ca un sacerdoțiu.

■

În sfîrșit, (și aceasta e ultima și cea mai importantă dintre negațiile cu caracter general ce mi s-au părut utile de amintit în legătură cu subiectul nostru) definind arta ca intuiție, negăm faptul că ea ar avea caracter de *cunoaștere conceptuală.* Cunoașterea conceptuală, în forma ei pură, care e o cunoaștere filozofică, e totdeauna realistă, căci urmărește să stabilească o realitate împotriva irealității sau să reducă irealitatea, incluzînd-o în realitate, ca pe un moment subordonat al realității însăși. Dimpotrivă, intuiția vrea să fie tocmai lipsa de distincție dintre realitate și irealitate, imaginea cu valoarea ei de pură imagine, pura idealitate a imaginii; și, opunînd cunoașterea intuitivă sau sensibilă cunoașterii conceptuale sau inteligibile, opunînd estetica „poeticii“, urmărim să revendicăm autonomia acestei forme mai simple și mai elementare de cunoaștere, care a fost asemuită cu visul (cu visul, nu cu somnul) vieții teoretice, față de care, filozofia ar fi stare de veghe. Și, într-adevăr, cel care în fața unei opere de artă își pune întrebarea dacă ceea ce artistul a exprimat în ea este adevărat sau fals din punct de vedere metafizic ori istoric își pune o întrebare fără sens și se înfundă într-o eroare analogă cu aceea de a aduce înaintea tribunalului moralității imaginile aeriene ale fanteziei. Întrebarea e fără sens, pentru că deosebirea dintre adevăr și fals privește totdeauna o afirmație asupra realității, precum și o sentință, dar nu se poate referi la prezentarea unei imagini sau la un sim-

plu subiect, ce nu poate deveni obiectul unei sentințe căci îi lipsește calitatea și predicatul. În zadar ni s-ar obiecta că individualitatea imaginii nu poate subzista dacă nu se referă la universal, a cărei individuație e acea imagine; pentru că aici nu negăm faptul că universalul, ca și sfîntul duh, e pretutindeni și însuflețește totul, ci negăm că în intuiție ca atare, universalul devine explicit și gîndit logic. De asemenea, în zadar se va face apel la principiul unității spiritului, în care nu există nici o fisură. Prin distincția clară dintre fantezie și gîndire, acest principiu este întărit deoarece numai din distincție ia naștere opoziția și din opoziție unitatea concretă.

Idealitatea (cum a mai fost numită această caracteristică care deosebește intuiția de concept, arta de filozofie și de istorie, de afirmare a universalului și de percepere sau de narare a faptului accidental) este virtutea ultimă a artei: de îndată ce din această idealitate se degajă reflecția și judecata, arta se risipește și moare: arta moare în artist, care devine propriul său critic; moare în cel ce contemplă sau ascultă, care dintr-un om ce gustă arta în extaz se transformă într-un observator reflexiv al vieții.

Dar deosebirea dintre artă și filozofie (aceasta înțeleasă în toată amploarea ei, conținînd în ea întreaga posibilitate de a gîndi realul) aduc după sine și alte distincții, printre care, în primul rînd, cea dintre artă și *mit*. Căci mitul, pentru cel care crede în el, se înfățișează ca o revelație și ca o formă de cunoaștere a realității, opusă irealității și în stare să îndepărteze de el anumite credințe pe care le consideră iluzorii și false. Mitul poate deveni artă numai pentru cineva care nu mai crede în el și se servește de mitologie ca de o metaforă, de lumea austeră a zeilor ca de o lume de frumuseți, de Dumnezeu ca de o imagine a sublimului. Considerat deci în realitatea lui pură, în sufletul celui ce crede, nu al necredinciosului, mitul nu e o simplă fantasmă ci o religie; iar religia e filozofie, o filozofie care se elaborează, o filozofie mai mult sau mai puțin perfectă, dar filozofie, așa cum filozofia e o religie, mai mult sau mai puțin purificată și elaborată, într-un continuu proces de elaborare și purificare,

dar totuşi e o religie sau un mod de a gîndi Absolutul şi Eternul. Ca să fie mit şi religie, artei îi lipseşte tocmai gîndirea şi credinţa care se nasc din ea: faţă de imagine, artistul nu e într-o legătură de credinţă sau de necredinţă: el numai o creează. Şi, pentru alt motiv, conceptul artei ca intuiţie exclude concepţia artei ca producătoare *de clase, de tipuri, de specii şi de genuri* sau (cum a spus un mare matematician şi filozof despre muzică) ca un exerciţiu inconştient de *aritmetică;* aceasta deosebeşte arta de ştiinţele pozitive şi de matematică, în amîndouă apărînd forma conceptuală, măcar că lipsită de caracter realist, ca o simplă reprezentare generală sau ca o simplă abstracţie. Căci această idealitate, pe care ştiinţele naturii şi matematica par a o avea în raport cu universul filozofiei, al religiei şi al istoriei, şi care par a le apropia de artă (motiv pentru care oamenii de ştiinţă şi matematicienii se consideră în zilele noastre creatori de lumi, de *ficţiuni,* asemănătoare, pînă şi în termenii care le numesc, cu imaginile şi figurile poeţilor) e dobîndită printr-o renunţare la gîndirea concretă, printr-o generalizare şi o abstractizare, care sînt acte de judecată, hotărîri ale voinţei, acte practice şi, ca atare, străine şi contrarii lumii artei. De aceea, artei îi repugnă mai curînd ştiinţele pozitive şi matematica decît filozofia, religia şi istoria, deoarece acestea din urmă se prezintă ca nişte concetăţene ale artei în cadrul aceleiaşi lumi a teoriei şi a cunoaşterii, în timp ce celelalte o ofensează cu modul lor brutal de a se comporta faţă de contemplaţie. Poezia şi clasificarea, şi, încă mai rău, poezia şi matematica nu pot fi puse alături una de alta ca focul şi apa: *l'esprit mathématique* şi *l'esprit scientifique (spiritul matematic şi spiritul ştiinţific)* sînt cei mai mari duşmani ai *l'esprit poétique (spiritului poetic);* epocile în care au dominat ştiinţele naturii şi matematica (de exemplu: intelectualistul secol al XVIII-lea) sînt printre cele mai puţin fecunde în materie de poezie.

A revendica acest caracter alogic al artei înseamnă, aşa cum am mai spus, cea mai dificilă şi cea mai importantă dintre negaţiile incluse în formula artă-intuiţie; teoriile care vor să explice arta ca filozofie, religie, istorie sau ştiinţă, ori, în mai mică măsură, ca matematică, ocupă cea mai

mare parte din istoria esteticii și se pot mîndri cu numele celor mai mari filozofi. În cadrul filozofiei secolului al XIX-lea, Schelling și Hegel sînt un exemplu de felul în care arta e identificată sau confundată cu religia și cu filozofia; Taine e un exemplu de confundare a esteticii cu științele naturii; teoriile realiștilor francezi un exemplu al confuziei ei cu observația istorică și documentară; iar formalismul de tipul lui Herbart un exemplu de confuzie a esteticii cu matematica. Dar în zadar am căuta la toți acești autori și la alții care ar mai putea fi amintiți exemple pure de asemenea erori, pentru că eroarea nu e niciodată pură, căci dacă ar fi astfel, ar deveni adevăr. De altfel, aceste doctrine asupra artei, pe care le-am putea numi într-un cuvînt „conceptualiste", conțin în ele elemente de disoluție, cu atît mai abundente și mai eficace cu cît spiritul filozofilor care le profesau era mai radical; de aceea, la nici un filozof ele nu sînt atît de numeroase și de eficace ca la Schelling și la Hegel, gînditorii care au avut o atît de vie conștiință a specificului operei artistice, încît au sugerat, prin observațiile și demonstrațiile lor speciale, o teorie opusă celei cuprinse în cadrele sistemelor lor filozofice. De altminteri, aceste teorii conceptualiste nu numai că sînt superioare celor examinate mai înainte, deoarece recunosc caracterul *teoretic* al artei, dar ele aduc o anumită contribuție la adevărata doctrină a artei, grație exigenței lor față de determinarea raporturilor dintre imaginație și logică, dintre artă și gîndire (raporturi care se referă la diferențiere și, deopotrivă, la unitate).



Din cele de mai sus se poate vedea cum formula foarte simplă: „Arta e intuiție" — care, tradusă în alți termeni, sinonimi, (de exemplu, „arta e operă a fanteziei"), poate fi auzită în gura tuturor celor ce discută toată ziua despre artă, și poate fi găsită în termeni și mai vechi („imitație", „ficțiune", „fabulă" etc.) în atîtea cărți din trecut — lansată azi în contextul unui discurs filozofic, capătă un conținut istoric, critic și polemic, despre a cărui bogă-

ție nu am izbutit să dau decît o palidă mostră. Să nu ne mirăm că formularea acestei definiții filozofice a însemnat nenumărate eforturi, căci cucerirea ei seamănă cu cea a unei simple coline, disputată în cursul unei bătălii îndelungate, și care, prin aceasta, are cu totul altă valoare decît ar putea-o ea avea, pentru un călător nepăsător care o escaladează în timp de pace: formula aceasta nu e o simplă haltă în cadrul unei excursii, ci rezultatul și simbolul victoriei unei întregi armate. Cel care face istoricul Esteticii urmărește etapele penibilei înaintări, în care (și aceasta constituie un alt farmec al filozofiei) învingătorul, în loc să-și piardă forțele din cauza loviturilor pe care i le aplică adversarul, dobîndește altele noi, chiar prin aceste lovituri și ajunge pe piscul dorit, respingînd pe adversar, dar mereu în contact cu el. Nu pot aminti aici, decît în treacăt, importanța pe care o are conceptul aristotelic de *mimesis* (și care s-a ivit ca opus condamnării poeziei de către Platon) și încercarea pe care a făcut-o tot el de a distinge *poezia* de *istorie:* concept nu suficient dezvoltat și poate nu complet maturizat în mintea lui Aristotel, și care poate din acest motiv a fost multă vreme neglijat, dar care avea să devină, după mai multe secole, punctul de plecare al gîndirii estetice moderne. Și, tot în treacăt, voi aminti conștiința mereu mai mare a divergenței care există între *logică* și *fantezie,* între *judecată* și *gust,* între *intelect* și *geniu* și care s-a amplificat în secolul al XVII-lea, și forma solemnă pe care a luat-o în *Scienza nuova* a lui Vico opoziția dintre *Poezie* și *Metafizică;* apoi construcția de tip scolastic al unei Estetici, distinctă de *Logică,* ca o *gnoseologia inferior* și o *scientia cognitionis sensitivae,* grație operei lui Baumgarten care, de altfel, a rămas prizonierul concepției conceptualiste asupra artei și nu a izbutit să-și acomodeze opera cu scopul pe care și-l propusese; — de asemenea, critica lui Kant împotriva lui Baumgarten și împotriva tuturor discipolilor lui Leibniz și ai lui Wolff, prin care el a arătat clar că intuiția e intuiție și nu „un concept confuz"; — și romantismul care prin critica lui artistică și prin operele sale istorice, mai curînd decît prin sistemele sale, a dezvoltat o nouă idee

despre artă, anticipată de Vico; — şi, în sfîrşit, în Italia, critica inaugurată de Francesco de Sanctis, care a valorificat arta ca pură formă (ca să întrebuinţăm termenul adoptat de el) sau ca pură intuiţie, împotriva oricărui utilitarism, moralism sau conceptualism.



Dar, chiar la picioarele adevărului, „asemenea cu o firavă mlădiţă" — cum sună versul lui Dante — se naşte îndoiala, care face ca spiritul omului să poposească „de pe un pisc pe altul". Doctrina artei ca intuiţie, ca fantezie, ca formă dă naştere la o problemă ulterioară (nu am spus: la „ultima") care nu mai ţine de opoziţia artei sau de deosebirile dintre ea şi fizică, plăcere, etică sau logică, ci e plasată chiar în interiorul imaginilor. Punînd la îndoială posibilitatea imaginii de a defini în mod suficient caracterul artei, problema priveşte în realitate modul în care imaginea pură poate fi deosebită de cea impură şi duce astfel la îmbogăţirea conceptului de imagine şi a conceptului de artă. Ce rol (ne putem întreba) poate avea în mintea omului o lume de imagini pure, lipsite de valoare filozofică, istorică, religioasă sau ştiinţifică, lipsite chiar de valoare morală sau hedonistă? Ce e mai zadarnic decît să visezi cu ochii deschişi într-o existenţă care ne pretinde nu numai ochi, ci şi minte trează şi inteligenţă vie? Imaginile pure! Dar a te hrăni cu imagini pure e o operaţie care are un nume puţin onorabil, se numeşte „închipuire", la care se adaugă, de obicei, epitetul de „oţioasă". E un lucru inconsistent şi insipid: arta să fie arta? Fără îndoială că uneori ne delectăm cu lectura vreunui roman de aventuri în care imaginile urmează după alte imagini, în modul cel mai variat şi mai neaşteptat; dar ne delectăm cu ele în momentele de oboseală, cînd sîntem siliţi să ne omorîm timpul şi avînd conştiinţa exactă că aceste lucruri nu sînt artă. E vorba, în aceste cazuri, de o distracţie şi de un joc; dar dacă arta ar fi un joc şi o distracţie, ea ar cădea în braţele larg deschise şi totdeauna gata s-o primească ale doctrinelor hedoniste. Nevoia care ne împinge să ne relaxăm uneori mintea şi voinţa şi să lăsăm să ne defileze prin memorie diferite imagini combinîndu-le în chip bizar cu ima-

ginația, într-un soi de semitrezie, din care ne deșteptăm îndată ce ne-am odihnit, e o nevoie utilitară și hedonistă. Din această stare ne trezim, adesea, tocmai pentru a ne apuca de o muncă artistică, care nu se poate îndeplini stînd culcat. Așa că, ori arta nu e o pură intuiție, și exigențele pe care le ridică o asemenea doctrină și pe care credem că le-am respins mai sus rămîn nesatisfăcute, și prin chiar acest fapt însăși refutarea acestei doctrine rămîne îndoielnică — or intuiția nu poate consta în simpla posibilitate de a crea imagini.

Pentru a da acestei probleme un caracter mai strict și a nu o face mai greu de soluționat, ar trebui eliminată din ea imediat acea parte pentru care se poate afla un răspuns ușor și pe care n-am voit s-o las de o parte, tocmai pentru că de obicei e amestecată cu altele și confundată cu ele. Într-adevăr, intuiția înseamnă producerea unei imagini și nicidecum producerea unui conglomerat incoerent de imagini, pe care le obține neevocînd imagini vechi și lăsîndu-le să se succeadă una după alta, în mod arbitrar, sau să se combine una cu alta printr-un act tot atît de arbitrar, ca și cum am suda la capul unui om gîtul unui cal, și am realiza astfel un joc pentru copii. Pentru a exprima deosebirea dintre intuiție și simpla aiureală, vechea *Poetică* utiliza cu precădere conceptul de *unitate,* pretinzînd ca orice travaliu artistic efectuat să fie *simplex et unum;* sau utiliza conceptul înrudit cu primul, cel al *unității în varietate,* care susține că imaginile multiple trebuie să-și găsească un centru și să se topească într-o imagine cuprinzătoare: iar estetica secolului al XIX-lea a stabilit în același scop distincția pe care o întîlnim la mulți filozofi din acea vreme, între *fantezie* (care ar fi facultate artistică specifică) și *imaginație* (care ar fi o facultate extraartistică). A îngrămădi imagini, a le tria, a le diviza, a le combina presupun existența în spirit a facultății de a produce și de a poseda imagini unice; fantezia e productivă în timp ce imaginația e sterilă și adaptată pentru a face combinații extrinseci și nu pentru a plăsmui în mod organic viața. Problema mai profundă, ce palpită sub formula destul de superficială prin care am prezentat-o la început, e următoarea: care e rolul imaginii pure în viața spiritului? sau (ceea ce, în fond, înseamnă același lucru): cum ia naș-

tere imaginea pură? Orice operă de artă genială dă naștere la o lungă serie de imitatori, care nu fac altceva decît să repete, să detalieze, să continue, să exagereze, în mod mecanic, acea operă: imitatorii aceștia amintesc de rolul imaginației în raport sau în opoziție cu fantezia. Dar cum se justifică și cum ia naștere opera de artă genială, pe care ei o supun (ca o dovadă a gloriei ei!) atîtor chinuri? Pentru a clarifica acest punct e necesar să aprofundăm caracterul specific al fanteziei sau al intuiției pure.

■

Modalitatea cea mai potrivită de a pregăti această aprofundare e de a aminti și supune criticii acele teorii prin care s-a încercat să se deosebească intuiția artistică de simpla imaginație incoerentă (ferindu-ne însă să cădem din nou în realism sau în conceptualism). De asemenea, trebuie stabilit în ce anume constă principiul unității și să justificăm caracterul productiv al fanteziei. Imaginea artistică (am mai spus-o) se realizează în momentul în care sensibilul se unește cu inteligibilul și reprezintă o *idee*. Or, „inteligibil" și „idee" nu pot însemna (și nici nu au altă semnificație pentru susținătorii acestei doctrine) decît concept; și anume, concept concret sau idee, caracteristică pentru speculația filozofică înaltă, diferită de conceptul abstract și de cel reprezentativ al științelor. Dar, oricum ar fi, ideea unește totdeauna inteligibilul cu sensibilul, și aceasta nu numai în artă, pentru că noua formulare a conceptului, pusă în circulație de Kant și imanentă (ca să spunem așa) întregii gîndiri moderne, reface sciziunea dintre lumea sensibilă și cea inteligibilă, concepînd conceptul ca un act de judecată, iar judecata ca o sinteză *a priori*, iar sinteza *a priori* ca un cuvînt întrupat, deci istoric. Astfel, această definiție a artei, contrar scopului ce-și propusese inițial, readuce fantezia la logică și arta la filozofie și se dovedește eficace în comparație cu concepția abstractă a științei, dar nu și în ceea ce privește problema artei (*Critica puterii de judecare*, adică estetica și teleologia lui Kant, a avut tocmai acest rol istoric, de a corecta ceea ce rămînea încă abstract în *Critica rațiunii pure*). A pretinde conceptului un element sensibil, în afara celui care se află absorbit în

el, în măsura în care e un concept concret, şi în afara cuvintelor prin care el se exprimă, e ceva inutil. Dacă persistăm în această pretenţie ieşim, într-adevăr, din cadrul concepţiei unei arte ca filozofie sau ca istorie, dar ieşim numai pentru a trece la concepţia artei ca *alegorie*. Or, dificultăţile de netrecut ale alegoriei sînt binecunoscute; după cum se cunoaşte caracterul rece şi antiartistic al ei e resimţit de toată lumea. Alegoria e uniunea extrinsecă, adică alăturarea convenţională şi arbitrară a două fapte spirituale, a unui concept sau a unei idei şi a unei imagini prin care *această* imagine trebuie să reprezinte în mod obligatoriu acest concept. Or, nu numai că graţie alegoriei nu se poate explica caracterul unitar al imaginii artistice, dar se constituie în plus şi în mod forţat o dualitate, căci în această alăturare, ideea rămîne idee, iar imaginea imagine, fără legătură între ele; aşa că, dacă luăm în considerare imaginea, putem lăsa de o parte, fără nici o pagubă, ba, chiar cu un anumit folos, conceptul, iar dacă gîndim conceptul, putem face abstracţie în mod profitabil de imaginea inutilă şi fastidioasă. Alegoria s-a bucurat de multă favoare în cursul Evului Mediu, în epoca aceea de amalgamare a germanismului cu romanitatea, de barbarie şi de cultură, de fantezie îndrăzneaţă şi de profundă gîndire; dar alegoria a fost în Evul Mediu o prejudecată teoretică şi nu o realitate efectivă a artei din acea epocă, căci arta de îndată ce e artă respinge de la sine alegorismul sau îl înglobează în ea. Iar nevoia aceasta de a îngloba a dualismului alegoric duce, în fapt, la perfecţionarea teoriei intuiţiei înţeleasă ca o alegorie a ideii, şi o transformă într-o teorie a intuiţiei ca *simbol:* căci în simbol ideea nu mai există prin sine, nu mai poate fi gîndită separat de reprezentarea care simbolizează, şi nici aceasta nu există prin sine, ca o posibilitate de a reprezenta ceva în mod *viu,* fără ideea pe care o simbolizează. Ideea se dizolvă în întregime în reprezentare, întocmai (după cum zicea esteticianul Vischer căruia îi revine meritul de a fi făcut o comparaţie atît de prozaică într-un domeniu atît de poetic şi de metafizic) ca o bucăţică de zahăr într-un pahar cu apă, care e prezentă şi acţionează în toate moleculele apei, dar pe care nu o mai regăsim sub forma unei bucăţele de zahăr. Căci ideea care a dispărut, ideea care a devenit în

întregime reprezentare, ideea pe care n-o mai putem regăsi ca idee (cel puțin dacă n-o extragem ca zahărul din apa îndulcită) nu mai e idee; ea este doar semnul principiului unității imaginii artistice, principiu pe care nu l-am regăsit încă, dar care există în imagine artistică. Evident, arta e simbol, e în întregime un simbol, adică e semnificație prin întreaga ei existență; dar simbolul cui? semnificația a ce? Intuiția e într-adevăr artistică și e într-adevăr intuiție și nu doar un amalgam haotic de imagini, dar asta numai atunci cînd posedă un principiu vital care o animă, făcînd corp comun cu ea; dar care e acest principiu?



Răspunsul la o astfel de întrebare decurge, am putea spune, dinafară, e un rezultat al examinării celui mai mare conflict de tendințe care s-a produs vreodată în domeniul artei (și care nu apare doar în epocile ce și-au luat numele de la ele și în care acele orientări au predominat): conflictul dintre *romantism* și *clasicism*. Dacă încercăm o definire generală, așa cum e cazul să procedăm aici, lăsînd de o parte unele mici și accidentale determinări, romantismul cere artei în primul rînd efuziunea spontană și violentă a pasiunilor, a iubirii și urii, a groazei și bucuriei, a disperării și a entuziasmului; el se mulțumește și se complace în imagini vaporoase și nedeterminate, într-un stil sacadat și aluziv, de sugestii vagi, de fraze aproximative, de schițe impresionante și tulburi. Dimpotrivă, clasicismul preferă sufletele calme, intenția înțeleaptă, figurile temeinic caracterizate și cu un contur precis, preferă ponderația, echilibrul, claritatea; el tinde hotărît către *reprezentare*, în timp ce romantismul tinde către *sentiment*. Cel care se plasează într-unul sau într-altul din punctele de vedere posibile găsește o mulțime de motive ca să susțină acel punct de vedere și a-l refuta pe cel advers; căci (vor spune romanticii) ce valoare are o artă plină de imagini clare, cînd ea nu vorbește inimii? Și, în cazul că vorbește inimii, ce importanță mai are faptul că aceste imagini nu sînt limpezi? — Iar ceilalți spun: „Ce valoare are să produci emoții, dacă spiritul nu poate să-și găsească repausul, contemplînd o

imagine frumoasă? Iar dacă imaginea e frumoasă, ce importanță mai are absența acelor emoții pe care oricine și le poate procura în afara artei și pe care viața ni le oferă în cantitate mai mare chiar decît am dori-o?“ Dar cînd începem să verificăm cît de slabe și de sterile sînt argumentele unuia sau a celuilalt punct unilateral de vedere, cînd, mai ales trecem cu privirea de la banalele opere artistice pe care le-a produs atît școala romantică cît și cea clasică, de la operele convulsionate de pasiune și de la cele de o rece frumusețe și ne îndreptăm spre operele maeștrilor, nu ale elevilor, spre cei mai mari nu spre cei mediocri, vedem că acel contrast între cele două școli dispare și că în legătură cu ele nu putem folosi un limbaj școlăresc: marii artiști, marile opere sau părțile lor cele mai importante nu pot fi numite nici romantice nici clasice, nici pasionale nici reprezentative, pentru că ele sînt și clasice și romantice, sînt și sentimente și reprezentări: un sentiment puternic care s-a transformat într-o strălucită reprezentare. Așa sînt, îndeosebi, operele artei grecești, precum și cele ale artei și poeziei italiene: transcendentalismul medieval s-a fixat în bronzul terținelor lui Dante; melancolia și visarea suavă în transparența sonetelor și canzone-lor lui Petrarca; experiența plină de înțelepciune a vieții și ironia la adresa nebuniilor trecutului, în limpedea octavă a lui Ariosto; eroismul și meditația asupra morții în perfecțiunea endecasilabilor albi ai lui Foscolo; nemărginita zădărnicie a tuturor lucrurilor în poemele sobre și austere ale lui Giacomo Leopardi. În sfîrșit (fie spus între paranteze și fără intenția de a pune în cumpănă acest exemplu cu cele mai sus amintite); rafinamentele voluptuoase și sensualitatea animalică a decadentismului actual și-au găsit poate cea mai strălucită expresie în proza și versurile unui italian, D'Annunzio. Toți aceștia au fost oameni cu pasiuni profunde (toți, chiar și seninul Lodovico Ariosto, atît de afectuos, de tandru, reprimindu-și adesea emoția cu un surîs); și operele lor reprezintă niște flori eterne care au crescut din propriile lor pasiuni.

II

Aceste experiențe și aceste judecăți critice pot fi rezumate, din punct de vedere teoretic, în formula: ceea ce dă coerență și unitate intuiției e sentimentul: intuiția există ca atare în măsura în care reprezintă un sentiment și doar din el poate să ia naștere intuiția și să se dezvolte. Nu ideea, ci sentimentul conferă artei sprinteneala aeriană a simbolului: o aspirație închisă în cercul unei reprezentări, aceasta e arta; și în artă aspirația nu există decît prin reprezentare, iar reprezentarea numai prin aspirație. Epică și lirism sau dramă și lirism sînt împărțiri scolastice ale indivizibilului: arta e totdeauna lirică sau, dacă vreți, e epică și dramă a sentimentului. Ceea ce admirăm în operele de artă autentice e forma perfectă a fanteziei pe care o ia o anumită stare sufletească; și aceasta noi o numim viața, unitatea, soliditatea, plenitudinea operei de artă. Ceea ce ne displace în operele false și imperfecte e opoziție, care nu a ajuns la unitate, între mai multe și diferite stări sufletești, stratificarea, amestecul lor sau caracterul lor instabil, care capătă o aparentă unitate prin voința arbitrară a autorului ce utilizează în acest scop o schemă sau o idee abstractă sau o emoție de natură extraestetică. E o serie de imagini, pe care dacă le luăm în considerație izolat pot să pară bogate, dar care mai apoi ne decepționează și ne lasă neîncrezători, pentru că nu iau naștere dintr-o anume stare sufletească, dintr-o „pată" (cum obișnuiesc să spună pictorii) dintr-un motiv, ci se succed și se aglomerează fără acea intonație precisă, fără acel accent care vine din inimă. Ce ar reprezenta un portret decupat de pe fondul unui tablou și transferat pe un alt fond? Ce ar fi un personaj dintr-o dramă sau dintr-un roman în afara legăturilor sale cu celelalte personaje și cu acțiunea generală? Și ce valoare ar avea această acțiune generală, dacă ea nu ar fi o acțiune în care se exprimă autorul? Din acest punct de vedere sînt instructive disputele care au durat secole, referitor la unitatea dramatică; aceasta, după ce a formulat regulile extrinsece de timp și de loc, a fost mai întîi raportată la unitatea de „acțiune", apoi unitatea de acțiune a fost raportată la cea de „interes", iar interesul trebuia să se dizol-

ve la rîndul său în interesul corespunzînd spiritului poetului, adică în aspirația sa intimă, în idealul care îl animă. De asemenea sînt instructive, după cum s-a văzut, rezultatele negative ale marii dispute dintre clasici și romantici, care au dus la negarea atît a artei, care cu sentimentul abstract, cu violența practică a sentimentului, cu sentimentul care nu s-a transformat în contemplație tinde să-i seducă pe oameni și să-i amăgească cu privire la deficiențele imaginii, iar, pe de altă parte, prin claritatea ei relativă prin schema ei aparent corectă, prin cuvintele ei aparent precise încearcă să ne amăgească cu privire la absența unei cauze de ordin estetic care să justifice intențiile sale și cu privire la deficiența sentimentului ce o inspiră. O maximă celebră datorată unui critic englez și care a intrat în repertoriul de formule gazetărești, spune că „toate artele tind la condiția muzicii"; și ar trebui să spunem, mai exact, că toate artele sînt muzică, dacă vrem prin aceasta să ne întoarcem la originea sentimentelor care stau la baza imaginilor artistice, excluzînd dintre ele toate acele imagini care sînt construite mecanic sau care sînt încărcate de realism. Iar altă, nu mai puțin celebră, sentință, datorată unui semifilozof elvețian și care a avut norocul sau nenorocul să fie și ea popularizată, ne arată că „orice peisaj e o stare sufletească": fapt indubitabil, dar nu pentru că peisajul e peisaj, ci pentru că peisajul e artă.

■

Intuiția artistică e deci întotdeauna intuiție *Lirică:* acest ultim cuvînt nefiind un epitet sau o determinare a primului, ci un sinonim, unul dintre sinonimele ce pot fi adăugate la celelalte pe care le-am amintit și care desemnează, împreună, intuiția. Și dacă uneori i-am dat forma gramaticală a unui adjectiv, aceasta se întîmplă doar pentru că am vrut să facem mai clară diferența dintre intuiție-imagine sau combinația de imagini (pentru că ceea ce numim imagine e totdeauna o combinație de imagini, neexistînd imagini-atomi, cum nu există idei-atomi), care alcătuiesc un organism și, ca atare, posedă un principiu vital care e

însuşi organismul — să facem mai clară diferenţa dintre intuiţia autentică, intuiţia serioasă, şi intuiţia falsă şi neserioasă, care e un amalgam de imagini adunate pentru amuzament, sau din calcul, sau cu alt scop practic şi a cărui legătură fiind de ordin practic apare, din punct de vedere estetic, mecanică nu organică. Dar în afară de această funcţie specială de epitet şi de expresie polemică, cuvîntul „lirică" ar fi inutil; iar arta se defineşte perfect atunci cînd o definim mai simplu: ca *intuiţie*.

II PREJUDECĂȚI ÎN LEGĂTURĂ CU ARTA

Întregul proces pe care l-am schițat sumar, adică de distincție a artei de faptele și actele cu care ea a fost sau este de obicei confundată, ne obligă, firește, la un efort de gîndire considerabil; dar osteneala aceasta e răscumpărată prin libertatea pe care o dobîndim astfel față de multiplele distincții false, care umplu teritoriul Esteticii. Acestea, deși seduc la început (prin facilitatea și evidența lor înșelătoare), ne dau mai apoi o și mai mare bătaie de cap, împiedicîndu-ne să realizăm o mai profundă înțelegere a artei și să pricepem ce este ea într-adevăr. Și cu toate că există mulți oameni care obișnuiesc să repete distincțiile tradiționale și comune, resemnîndu-se de bunăvoie să nu mai înțeleagă nimic din ele, pentru noi e mai convenabil să le eliminăm pe toate, ca pe niște obstacole în munca la care ne îndeamnă și ne îndrumă noua noastră orientare teoretică, și să ne bucurăm de o mai mare comoditate ce vine din sentimentul că ne-am îmbogățit cu ceva. Căci această bogăție nu se obține numai prin posedarea unei mari cantități de obiecte, ci și prin debarasarea de toate acele lucruri care reprezintă un *pasiv* din punct de vedere economic.

■

Să începem cu cel mai faimos dintre aceste pasive economice care țin de domeniul Esteticii și anume cu distincția ce se face între *conținut* și *formă*, care a produs în secolul al XIX-lea o împărțire în școli: cea a Esteticii conținutului *(Gehaltsaesthetik)* și cea a Esteticii formei *(Formaesthetik)*. Problemele care au dat naștere acestor școli opuse au fost, în genere, următoarele: Arta constă doar din conținut, sau doar din formă, sau din conținut și formă la un loc? și care sînt caracteristicile conținutului și care ale formei estetice? La această întrebare unii au răspuns că esența artei, e în întregime în conținut, definit drept ceea ce ne

place, sau ceea ce e moral, sau drept ceea ce îl înalță pe om în cerul metafizicii sau al religiei, sau drept ceea ce e istoricește exact, sau, în sfîrșit, drept ceea ce e frumos din punct de vedere natural ori fizic. Ceilalți răspundeau că conținutul e indiferent, că e o simplă prăjină sau armătura de care stau suspendate formele frumoase care doar ele beatifică spiritul estetic: unitatea, armonia, simetria și așa mai departe. Și unii și ceilalți căutau să folosească ca pe ceva subordonat și secundar, tocmai elementul pe care mai întîi îl excluseseră din esența artei; partizanii teoriei conținutului admiteau că acestuia (care, după ei, era elementul constitutiv al frumosului) îi stătea bine, împodobindu-se cu forme frumoase sau prezentîndu-se ca unitate, simetrie, armonie etc. Formaliștii, la rîndul lor, susțineau că efectul artei, dacă nu chiar arta, sporește prin valoarea conținutului, căci în acest caz, în loc de o singură valoare avem în fața noastră două valori adiționate. Aceste doctrine care au luat o mare amploare în filozofia de tip universitar în Germania, mai ales la discipolii lui Hegel și ai lui Herbart, se regăsește, de altminteri, într-o oarecare măsură în decursul întregii istorii a Esteticii: în antichitate, în evul mediu, în epoca modernă și contemporană. Dar mai ales o regăsim în opiniile comune, căci nimic nu se aude mai frecvent decît că o dramă e frumoasă „ca formă", dar greșită „ca conținut", că o poezie e sublimă „ca concepție", dar se desfășoară „în versuri urîte"; că un pictor ar fi și mai mare dacă nu și-ar irosi forța sa de desenator și de colorist tratînd „subiecte meschine și nedemne", în loc să-și aleagă altele, cu caracter istoric, patriotic sau social. Se poate afirma că gustul fin și adevăratul simț critic al artei sînt obligate să se apere necontenit de erorile de judecată pe care le generează atare doctrine și în care filozofii adoptă poziția vulgului, iar vulgul face pe filozoful, căci își dă seama că acesta e de acord cu el. Originea acestor teorii nu constituie un secret pentru noi, căci din scurtele indicații pe care le-am dat reiese clar că ele au răsărit din trunchiul concepțiilor hedoniste, moraliste, conceptualiste sau fizice asupra artei: toate niște doctrine care, nereținînd din artă ceea ce face din ea artă, sînt obligate mai apoi să se reîntoarcă, într-un anumit fel, la artă, pe care au lăsat-o să le scape, și a o reintroduce

sub forma unui element accesoriu și accidental. Astfel partizanii teoriei conținutului concep arta ca un element abstract formal, iar partizanii teoriei formei ca pe un element abstract al conținutului. Ceea ce ne interesează pe noi în aceste doctrine estetice e tocmai această dialectică, în care susținătorii teoriei conținutului devin fără să vrea formaliști, iar formaliștii susținători ai conținutului. Unii se substituie celorlalți, dar numai pentru a se poticni în incertitudini și a se întoarce la vechea poziție din care se naște o analogă incertitudine. „Formele frumoase" ale herbartienilor nu se deosebesc întru nimic de „conținuturile frumoase" ale hegelienilor, pentru că și unele, și celelalte nu reprezintă nimic. Și, atunci, ne interesează cu atît mai mult să urmărim eforturile pe care le fac ei ca să iasă din temnița în care au intrat, loviturile cu care încearcă să dărîme porțile sau zidurile, în sfîrșit ferestruicile pe care unii dintre acești gînditori izbutesc să le deschidă în afară. Eforturi stîngace și sterile, ca și cele ale partizanilor teoriei conținutului (ce se pot vedea, de exemplu, în lucrarea lui Ed. v. Hartmann *Philosophie des Schönen* (Filozofia frumosului), care împletind ochi cu ochi o rețea întreagă din „conținuturile" lor frumoase (frumos, sublim, comic, tragic, umoristic, patetic, idilic, sentimental etc., etc.) încearcă să prindă în plasa lor grosolană toate formele realității, chiar și pe aceea pe care ei o numiseră „urîtă". Or, ei nu-și dau seama că conținutul lor estetic, fabricat în așa fel încît să coincidă încetul cu încetul cu întreaga realitate, nu mai are nimic caracteristic care să-l distingă de alte conținuturi, căci nu există alt conținut în afara realității; ceea ce înseamnă că teoria lor fundamentală era negată în felul acesta în însuși fundamentul ei. Tautologii, ca și acelea ale altor susținători formaliști ai teoriei conținutului, care păstrau conceptul unui conținut estetic, dar definindu-l drept „ceea ce interesează pe om" și susținînd că interesul variază după om, în diferite situații istorice, adică după individ, era un alt mod de a nega principiul fundamental al artei, căci e clar că artistul n-ar putea produce arta, dacă nu s-ar interesa de ceva ce este dat sau de problema producției sale. Acest ceva însă devine artă numai pentru că artistul, acordîndu-i interes, îl transformă în artă. Subterfugii ale formaliștilor, care după ce au limitat arta la ab-

stractele forme frumoase, goale de orice conţinut şi care se pot doar adăuga la conţinut, ca sumă a două valori, introduceau acum, în mod timid, armonia dintre formă şi conţinut, sau se declarau, deschis, partizanii unui soi de eclectism, care făcea arta să consiste în „raportul" dintre conţinutul frumos şi forma frumoasă, şi, în sfîrşit, cu o incorectitudine caracteristică eclecticilor, atribuiau termenilor aflaţi în afara raportului calităţile pe care ei le pot dobîndi doar în cadrul lui.

Căci, de fapt, adevărul e acesta: în artă, conţinutul şi forma trebuie distinse, dar nu pot fi considerate separat ca artistice, tocmai pentru că artistică e doar relaţia dintre ele, adică unitatea lor, înţeleasă nu ca o unitate abstractă şi moartă, ci ca o unitate concretă şi *vie*, care ţine de o sinteză *a priori*. Arta e o adevărată *sinteză estetică a priori* a sentimentului şi imaginii în intuiţie, de unde se poate spune că sentimentul fără imagine e orb, iar imaginea fără sentiment e goală. Sentiment şi imagine în afara sintezei estetice nu există pentru spiritul artistic: ele există doar pentru cel care s-ar plasa în alt punct de vedere, pe alt „plan de conştiinţă", iar atunci sentimentul ar fi aspectul practic al spiritului care iubeşte şi detestă, care doreşte şi respinge, şi imaginea ar fi reziduul mort al artei, frunza uscată în prada vîntului imaginaţiei şi a capriciilor jocului. Dar toate acestea nu interesează nici pe artist, nici pe estetician: pentru că arta nu e un exerciţiu van al fanteziei, tot astfel, ea nu e nici o dezlănţuire de pasiuni tumultuoase, ci e o dominare a acestei dezlănţuiri printr-un alt act sau, dacă vreţi, substituirea ei cu altă dezlănţuire, şi anume cu pasiunea de a face şi a contempla, cu teama şi bucuria creaţiei artistice. De aceea e indiferent sau e o chestiune de termeni să prezentăm arta drept conţinut sau drept formă, căci se subînţelege întotdeauna că conţinutul are o formă şi că forma nu e goală, că sentimentul e sentiment figurat şi că figura e figură simţită. Doar din respect pentru cel care a reuşit să valorifice mai bine decît alţii conceptul de autonomie a artei şi a vrut să afirme această autonomie prin termenul „formă", opunîndu-se astfel doctrinei abstracte a conţinutului, susţinută de filozofi şi de moralişti, sau doctrinei formalismului abstract al gînditorilor de tip academic — din respect, spun, pentru

De Sanctis — şi din necesitatea stringentă de a combate încercările de a confunda arta cu alte moduri de activitate spirituală, Estetica intuiţiei poate fi numită „Estetica formei". Cred că nu este necesar să combatem obiecţia ce cu siguranţă s-ar putea ridica (dar, mai curînd, ca un sofism avocăţesc decît ca un argument de om de ştiinţă), anume, că însăşi estetica intuiţiei, definind conţinutul artei drept sentiment sau stare sufletească, îl plasează în afara intuiţiei, şi pare a recunoaşte că un conţinut care nu e sentiment sau stare sufletească nu se pretează unei elaborări artistice şi nu e un conţinut estetic. Sentimentul sau starea sufletească nu e un conţinut particular, ci e întregul univers considerat *sub specie intuitionis;* şi în afară de el nu e de conceput nici un alt conţinut care să nu fie în acelaşi timp o formă diferită de forma intuitivă: nici ideile, care reprezintă întregul univers *sub specie cogitationis;* nici obiectele fizice sau entităţile matematice, care sînt universul întreg *sub specie schematismi et abstractionis;* nici voinţa care e universul întreg *sub specie volitionis.*



O altă distincţie nu mai puţin falsă (şi în care se obişnuieşte să se introducă termenii de „conţinut" şi de „formă") separă *intuiţia* de *expresie,* imaginea de traducerea fizică a imaginii. Ea pune de o parte aparenţele sentimentelor, imaginile oamenilor, ale animalelor, ale peisajelor, ale acţiunilor, aventurilor, şi aşa mai departe; iar de altă parte: sunetele, tonurile, liniile, culorile şi aşa mai departe; pe primele le numeşte exteriorul artei, pe celelalte interiorul ei: primele ar fi *arta* propriu zisă, celelalte *tehnica.* A face deosebirea dintre interiorul şi exteriorul artei e un lucru uşor, cel puţin în vorbe, îndeosebi dacă nu urmărim cu tot dinadinsul cauzele şi modalitatea acestei distincţii, şi dacă oprim distincţia aici, fără să încercăm să tragem vreun folos din ea. În felul acesta, dacă nu ne mai gîndim la ea, ea poate să apară ceva indubitabil. Dar lucrurile stau cu totul altfel în cazul în care trecem (aşa cum se întîmplă în orice act de discriminare) de la operaţia de distincţie la stabilirea raportului şi la unificare; pentru că în acest caz ne poticnim de obstacole foarte greu de trecut. Ceea

ce s-a discriminat, în acest caz, nu se poate unifica, pentru că s-a făcut o distincţie nefericită: în ce fel, vreun lucru extern şi străin de un lucru intern poate fi legat de acesta şi-l poate exprima? Un sunet sau o culoare poate exprima o imagine lipsită de sunet şi de culoare, un corp incorporal? În ce mod putem face să intre într-un singur act spontaneitatea fanteziei şi reflecţia, ba chiar şi acţiunea tehnică? Dacă distingem intuiţia de expresie şi o considerăm pe prima diferită ca natură de cealaltă, nu mai există un termen mediu atît de ingenios încît să le sudeze, una cu cealaltă: toate procedeele de asociere, de obişnuinţă, de mecanizare, de uitare, de identificare cu instinctul, pe care psihologii le-au propus şi le-au dezvoltat cu mare greutate, pînă la urmă lasă totuşi să se vadă fisura: pe de-o parte expresia, pe de alta imaginea. Şi s-ar părea că nu mai e altă scăpare decît să ne refugiem în ipoteza existenţei unui mister, care, după cum ne dictează înclinaţia spre poezie sau spre matematică, se poate înfăţişa fie ca un misterios epitalam, fie ca un misterios paralelism psihologic: primul pare un paralelism depăşit, iar al doilea un epitalam care s-a încheiat într-o epocă foarte depărtată sau în negurile incognoscibilului.

Dar, înainte de a recurge la mister (care e un refugiu la care putem recurge oricînd), trebuie să vedem mai întîi dacă cele două elemente au fost legitim distinse, dacă subzistă şi dacă poate fi concepută o intuiţie lipsită de expresie. Se poate considera că acest lucru e tot atît de inconsistent şi de neconceput ca un suflet fără trup; la drept vorbind, despre aceasta s-a discutat foarte mult, în cadrul sistemelor filozofice şi nu mai puţin în cadrul religiilor, dar faptul că s-a discutat nu înseamnă că a şi fost experimentat şi conceput. În realitate, nu cunoaştem decît intuiţiile exprimate: pentru noi, o idee nu e idee decît dacă poate fi formulată în cuvinte, o fantezie muzicală nu există decît atunci cînd se concretizează în sunete, o imagine picturală nu există decît prin culori. Nu vrem să spunem că acele cuvinte trebuie debitate neapărat cu voce tare, că muzica trebuie executată, iar pictura fixată pe o pînză sau pe un panou, dar e cert că, atunci cînd o idee e într-adevăr idee, cînd ea a ajuns la maturitate, cuvintele circulă prin întregul nostru organism, ne solicită muş-

chii gurii și se fac auzite, din interior, urechilor noastre; cînd o bucată muzicală e într-adevăr muzică, ea face modulații în gîtlejul nostru sau palpită pe degetele ce se mișcă pe claviaturi ideale; cînd o imagine plastică poate fi realizată de către pictor, sîntem impregnați de limfe care sînt culorile, iar dacă materiile colorante nu sînt la dispoziția noastră, să colorăm în mol spontan obiectele din jurul nostru, printr-un soi de iradiație, așa cum se spune despre anumiți bolnavi de istorie sau despre anumiți sfinți care-și provoacă semne pe mîini și pe picioare, cu ajutorul imaginației! Înainte de a se forma această stare expresivă a spiritului, ideea, fantezia muzicală, imaginea picturală nu numai că nu există fără expresie, dar nu există pur și simplu. A crede în preexistența lor e o naivitate, dacă naivitate înseamnă a crede pe acei poeți, pictori sau compozitori neputincioși, care au totdeauna capul plin de creații poetice, picturale și muzicale, dar nu izbutesc să și le traducă într-o formă exterioară, fie pentru că, așa cum afirmă ei, nu-i interesează expresia, fie pentru că tehnica e prea puțin avansată ca să le ofere suficiente mijloace de expresie. Și, totuși, timp de secole, ea a oferit mijloace suficiente lui Homer, lui Fidias, sau lui Apellus, dar nu și celor care au în cap, dacă ar fi să-i credem, o artă mai mare decît marile lor capete! Această credință naivă se naște din iluzia celui ce-și închipuie că, dacă a imaginat, și, prin urmare, a exprimat, cîteva imagini izolate, poate să-și facă socoteala greșită, închipuindu-și că posedă în el toate imaginile care ar trebui să intre într-o operă, dar pe care în realitate nu le posedă încă sau posedă acea legătură vitală care ar trebui să le lege și care în fond nu s-a format încă, și ca urmare nici una nici alta nu sînt încă exprimate.

Arta, înțeleasă ca intuiție, în conformitate cu conceptul pe care l-am prezentat, negînd că ar exista în afara ei o lume fizică, și considerînd-o pe aceasta o simplă construcție a intelectului nostru, nu are nimic a face cu paralelismul dintre substanța care gîndește și cea care are extindere, nu promovează o uniune imposibilă între ele, căci substanța ei care gîndește, sau, ca să ne exprimăm mai bine, actul ei intuitiv e în sine perfect și e însuși faptul pe care intelectul îl construiește mai apoi ca obiect în spațiu. Dacă o imagine lipsită de expresie e de neconceput, cu

atît mai mult e de conceput, ba chiar e necesar (din punct de vedere logic), o imagine care să fie în același timp expresie; cu alte cuvinte, să fie într-adevăr o imagine. Dacă luăm unei poezii metrica, ritmul și cuvintele nu mai rămîne gîndire poetică; nu mai rămîne nimic. Poezia s-a născut cu aceste cuvinte, cu acest ritm și cu această metrică. În nici un caz expresia nu poate fi comparată cu epiderma organismelor, decît dacă vom spune (fapt care poate că n-ar fi cu totul fals, chiar și în fiziologie) că întregul organism, cu toate celulele sale și cu toate părțile componente ale celulei, este, în același timp, o epidermă.

■

Dar ar însemna să nu fiu consecvent cu principiile mele metodologice și cu intenția mea de a fi totuși drept cu cei care greșesc (așa cum am fost drept cu teza dualității conținutului și formei, arătînd adevărul spre care ea aspira și pe care nu izbutea să-l atingă), dacă n-ar arăta ce adevăr se ascunde în adîncul discriminării pe care unii au încercat s-o opereze în ceva ce nu poate fi distins: în intuiție, izolînd-o de expresie. Imaginația și tehnica pot fi izolate pe drept cuvînt una de alta, dar nu ca elemente ale artei, ci, în cel mai larg, al spiritului, în totalitatea lui; probleme tehnice sau practice de soluționat, dificultăți de învins se prezintă în fața artistului, și ele reprezintă într-adevăr ceva care, fără să fie un fapt realmente „fizic" ci spiritual, ca orice lucru real, poate fi definit metaforic ca fizic, în comparație cu intuiția. Dar ce anume e acest ceva? Artistul pe care l-am lăsat vibrînd de imagini exprimate, ce țîșnesc prin nenumărate canale, din întreaga lui ființă, e un om întreg și, prin aceasta, e și un om practic. Ca atare, el ia toate măsurile ca să nu lase să se piardă rezultatul muncii sale spirituale și să facă posibil și să ușureze pentru el și pentru alții *reproducerea* imaginilor sale; de aici, el execută o serie de acte practice care slujesc operației de reproducere. Aceste acte practice sînt călăuzite, ca orice act practic, de cunoștințe, și de aceea le numim tehnice. În calitatea lor de acte practice, ele se deosebesc de intuiție, care e un act teoretic, par exterioare acesteia,

și de aceea le numim fizice: și cu atît mai bine li se potrivește acest nume, cu cît ele sînt mai fixate de intelect și mai abstracte. În felul acesta, cuvîntul și muzica se asociază cu tipăriturile și cu fonografele, pictura cu pînzele, panourile și zidurile acoperite de culori, sculptura și arhitectura se asociază cu piatra lucrată și sculptată, cu fierul și cu bronzul sau cu alte metale topite, variat lucrate sau forjate. Cele două forme de activitate sînt atît de diferite una de alta, încît cineva poate fi un mare artist dar un tehnician nepriceput, un poet care să-și facă prost corecturile versurilor date la tipar, un arhitect care se folosește de materiale improprii și nu se preocupă suficient de statică, un pictor care să utilizeze culori ce se alterează repede: exemple de asemenea slăbiciuni sînt așa de frecvente încît e inutil să ne ostenim să le mai invocăm ca probe. Dar e imposibil ca cineva să fie un mare poet și să facă versuri trele, un mare pictor care să nu combine culorile cum trebuie, un mare arhitect care să nu știe să armonizeze liniile, un mare compozitor care să nu acordeze tonurile, în sfîrșit, un mare artist care să nu știe să se exprime. S-a spus despre Rafael că el ar fi putut fi un mare pictor chiar dacă n-ar fi avut mîini; dar n-ar fi putut fi un mare pictor dacă i-ar fi lipsit simțul desenului și al culorii.

Și (să notăm doar în treacăt, căci sînt obligat să merg înainte condensînd expunerea) această aparentă transformare a intuițiilor în fapte fizice — analogă de fapt aparentei transformări a nevoilor și travaliului economic în lucruri și mărfuri — explică de ce s-a ajuns să se vorbească nu numai de „lucruri artistice" și de „lucruri frumoase", dar chiar și de un „frumos natural". E evident că, în afara instrumentelor care se utilizează pentru reproducerea imaginilor, se pot întîlni și obiecte care există deja, produse sau nu de om, dar care pot îndeplini acest rol, adică sînt mai mult sau mai puțin apte să fixeze amintirea intuițiilor noastre. Asemenea lucruri poartă numele de „frumos natural" și-și exercită fascinația lor doar atunci cînd le sesizăm în aceeași stare de spirit în care le-a sesizat un artist, și și le-a apropiat el sau artiștii care au pus în valoare și au indicat acel „punct de vedere" din care ele trebuie privite, legîndu-le astfel de propriile lor intenții. Numai că adaptabilitatea

mereu imperfectă şi caracterul trecător şi mutabil al „frumuseţilor naturale", justifică şi faptul că ele se află pe o treaptă mai jos decît frumosul produs de artă. Să lăsăm pe retori şi pe beţivi să afirme că un arbore frumos, un rîu frumos, un munte splendid, sau chiar un cal frumos ori figura frumoasă a unui om sînt superioare unei sculpturi de Michelangelo sau unui vers de Dante. Noi vom afirma, cu mai multă dreptate, că „natura" e ceva stupid în raport cu arta şi că ea e „mută", dacă omul n-o face să vorbească.



O a treia distincţie care vrea să opereze, la rîndul ei, o discriminare tocmai într-un domeniu în care nu se pot face distincţii, se ocupă de noţiunea de expresie estetică şi o scindează pe aceasta în două momente: cel al expresiei considerată în mod strict, adică ca *proprietate*, şi cel al frumuseţii expresiei sau *ornament*. Pe ele această doctrină îşi întemeiază clasificarea în două ordine de expresii: expresiile nude şi expresiile ornate. E vorba de o doctrină ale cărei vestigii pot fi întîlnite în toate variatele domenii ale artei, dar în nici una dintre ele nu a fost atît de dezvoltată ca în domeniul cuvîntului, unde poartă un nume ilustru şi anume, „Retorică". Retorica are o istorie extrem de lungă, de la retorii greci pînă în zilele noastre, supravieţuind în şcoli, în tratate şi chiar în sistemele estetice cu pretenţii ştiinţifice, ca să nu mai vorbim de opiniile comune (cum e şi firesc), măcar că în clipa de faţă ea a pierdut mult din vigoarea ei iniţială. Oameni cu o inteligenţă superioară au acceptat-o de veacuri şi au menţinut-o în viaţă — din inerţie sau prin tradiţie — iar cei puţini care s-au revoltat împotriva ei n-au încercat aproape niciodată să traducă într-un sistem actul lor de rebeliune şi nici să taie eroarea din rădăcină. Răul pe care l-a făcut Retorica, cu concepţia ei despre vorbirea „ornată", diferită şi mai plină de preţiozitate decît cea „nudă", nu s-a limitat la sfera esteticii, ci s-a extins la critică, ba chiar şi la educaţia literară, căci pe cît era ea de incapabilă să explice frumuseţea pură, pe atît era de aptă să furnizeze o aparentă justificare fru-

museții sulemenite și să încurajeze scrisul umflat, afectat și impropriu. În tot cazul, sciziunea pe care a introdus-o ea și pe care se sprijină e contradictorie din punct de vedere logic, căci, așa cum se poate ușor demonstra, ea distruge însuși conceptul pe care vrea să-l dividă în etape ca și obiectele pe care vrea să le dividă în clase. O expresie clară, dacă e clară, e și frumoasă, frumusețea nefiind altceva decît valoarea de determinare a imaginii și deci, a expresiei. Dacă spunînd că e nudă, pretindem că-i lipsește ceva care ar trebui să fie, în acest caz ea este improprie sau are o deficiență, deci nu e sau încă nu e o expresie. Dimpotrivă, o expresie ornată, dacă e expresivă din toate punctele de vedere nu poate fi numită ornată, ci nudă ca și cealaltă, și tot atît de clară ca cealaltă. Dacă expresia ornată conține elemente inexpresive, adăugate, extrinseci, nu e frumoasă, ci urîtă, sau nu e încă o expresie: pentru a fi expresie, ea trebuie să se debaraseze de elementele străine de ea (exact cum cealaltă trebuie să-și încorporeze elementele care-i lipsesc).

Expresia și frumusețea nu sînt două concepte distincte, ci unul singur, pe care-l putem numi cu unul din cele două sinonime: fantezia artistică. Ea are totdeauna un trup, dar nu e niciodată obeză, e totdeauna înveșmîntată în sine însăși și nu e niciodată încărcată cu altceva și nici nu e „ornată". Desigur că și sub această extrem de falsă distincție se ascunde o problemă, precum și necesitatea de a opera și în cazul ei o distincție. Problema (așa cum se poate deduce dintr-un pasaj din Aristotel și din psihologia și gnoseologia stoicilor, și, mai clar, din discuțiile mult mai aprinse ale retorilor italieni din secolul al XVII-lea) privea raporturile dintre gîndire și fantezie, dintre filozofie și poezie, dintre logică și estetică (dialectică și retorică, cum se obișnuia încă să se spună pe atunci, „pumnul strîns" și „mîna desfăcută"). Expresia „nudă" se aplica la gîndire și la filozofie, iar expresia „ornată" la fantezie și la poezie. Dar nu e mai puțin adevărat că problema distincției dintre cele două forme ale spiritului teoretic nu se putea soluționa în domeniul restrîns al uneia dintre ele, al intuiției sau al expresiei, unde nu se va găsi niciodată altceva decît fantezie, poezie, estetică, iar greșita intruziune a logicii va

arunca doar o umbră înşelătoare, bună să acopere şi să tulbure inteligenţa şi să-i ia posibilitatea de a contempla arta în toată plenitudinea şi puritatea ei, fără să-i dea în schimb caracteristicile logicii şi ale gîndirii.

■

Dar răul cel mai grav pe care doctrina retorică a expresiei „ornate" l-a adus în sistematizarea teoretică a formelor spiritului uman se referă la modul în care ea a tratat problema limbajului; căci dacă admitem că există expresii nude şi pur gramaticale şi expresii ornate sau retorice, limbajul va fi în mod necesar anexat expresiilor nude şi readus la gramatică şi, ca o consecinţă ulterioară (gramatica neavînd loc nici în retorică, nici în estetică), redus la logică, unde i se atribuie sarcina subalternă de semantică sau de *ars significandi*. De fapt, concepţia logicistă a limbajului se leagă strîns şi merge în acelaşi pas cu doctrina retorică a expresiei; ele s-au născut împreună în antichitatea greacă şi îşi duc existenţa împreună, deşi în opoziţie, chiar şi în zilele noastre. Revoltele împotriva logicismului doctrinei limbajului au fost tot atît de rare şi cu efecte tot atît de reduse ca şi cele împotriva retoricii. Numai în epoca romantismului (anticipată de Vico cu un veac înainte) s-a format, la anumiţi gînditori, sau în unele cercuri restrînse, o conştiinţă vie a naturii *imaginative* sau *metaforice* a limbajului, şi a legăturii lui mai strînse cu poezia decît cu logica. Totuşi, chiar şi la cei mai aleşi gînditori, persista o idee mai mult sau mai puţin extraartistică despre artă (conceptualism, moralism hedonism etc.) şi deci persista o puternică repulsie *de a identifica limbajul cu arta.* Lucrul acesta ni se pare nouă, dimpotrivă, pe cît de ineluctabil pe atît de simplu, căci am stabilit conceptul de artă ca intuiţie şi conceptul intuiţiei ca expresie şi prin aceasta, implicit, am stabilit şi identitatea lor cu limbajul: bineînţeles că limbajul era conceput mereu în toată extinderea sa (fără a-l restrînge în mod arbitrar la aşa-zisul limbaj articulat sau a exclude tot atît de arbitrar elementul tonic, mimic, sau grafic); şi era conceput în toată intensitatea sa, adică înţeles în realitatea lui, care e însuşi actul vorbirii (fără a-l falsifica în abstracţiile gramaticilor şi ale vocabu-

larelor, şi a ne închipui în mod prostesc că omul vorbeşte cu vocabularul şi cu gramatica). Omul vorbeşte în orice clipă ca şi poetul, pentru că el îşi exprimă, ca şi acesta, impresiile şi sentimentele sale în formă zisă familiară sau de conversaţie, şi care nu e despărţită prin nici un abis de celelalte forme aşa-zis prozaice, prozaico-poetice, narative, epice, dialogate, dramatice, lirice, muzicale, cîntate şi aşa mai departe. Şi dacă omului, în genere, nu-i displace să fie considerat poet şi mereu poet (căci el e poet graţie omenescului din el), poetului nu trebuie să-i displacă să fie anexat oamenilor comuni, pentru că numai această uniune explică puterea pe care poezia, înţeleasă într-un sens restrîns şi august, o deţine în sufletele tuturor oamenilor. Dacă poezia ar fi o limbă aparte, un „limbaj al zeilor", oamenii n-ar înţelege-o; şi dacă poezia îl înalţă pe om, îl înalţă nu deasupra oamenilor, ci în ei înşişi: adevărata democraţie şi adevărata aristocraţie coincid şi în acest caz: coincidenţă dintre artă şi limbaj, care înseamnă, cum e şi firesc, coincidenţa Esteticii cu Filozofia limbajului, definibile una prin alta, deci identice. Este ceea ce am îndrăznit să afirm în titlul tratatului meu de Estetică, acum doisprezece ani, fapt care n-a fost, într-adevăr, fără urmări pentru mulţi lingvişti şi teoreticieni ai Esteticii, în Italia şi în afara ei, după cum se poate vedea din abundenta „literatură" care s-a produs în jurul ei. În cazul studiilor despre artă şi despre poezie, această identificare a avut bunul efect de a le purifica de reziduurile hedoniste, moraliste şi conceptualiste, care se mai pot întîlni atît de des în critica literară şi artistică. Dar nu mai puţin considerabil ar fi beneficiul care s-ar realiza în cazul studiilor lingvistice, ce ar trebui să se elibereze de metodele fiziologice, psihologice şi psihofiziologice, la modă în clipa de faţă, şi să se scape de teoria, care apare mereu sub noi forme, a originii *convenţionale* a limbajului şi care provoacă, printr-o inevitabilă reacţie, inevitabilul corolar al teoriei *mistice*. Nu mai e nevoie, nici chiar aici, să stabilim paralelisme absurde sau să facem misterioase legături între imagine şi semn; căci s-a admis că limbajul nu mai e conceput ca semn, ci ca imagine, care e semnificantă, adică semnul ei însăşi şi prin aceasta colorată, muzicală, articulată. Imaginea semnificantă e opera spontană a fanteziei,

din moment ce semnul prin care omul se înţelege cu alt om presupune imaginea şi, prin aceasta, limbajul; şi cînd cineva se străduieşte să explice vorbirea prin conceptul de semn, el e obligat pînă la urmă să recurgă la Dumnezeu, care a dat primele semne, adică să presupună în alt fel limbajul, trimiţîndu-l în domeniul incognoscibilului.

■

Voi încheia trecerea în revistă a prejudecăţilor asupra artei cu prejudecata cea mai des utilizată, căci e amestecată în viaţa de fiecare zi a criticii şi a istoriei artei: prejudecata posibilităţii de a distinge mai multe *forme particulare ale artei*, fiecare dintre ele putînd fi determinată prin conceptul său particular şi în limitele ei, şi posedînd legile proprii. Această doctrină eronată se concretizează în două serii sistematice, dintre care una e cunoscută drept *teoria genurilor literare şi artistice* (poezia lirică, dramă, roman, poem epic şi romanesc, idilă, comedie, tragedie; pictură, sacră, laică, familiară, pictură după natură, natură moartă, peisaj, flori şi fructe, sculptură eroică, funerară, de moravuri; muzică de cameră, bisericească, de scenă; arhitectură civilă, militară, ecleziastică etc., etc.) iar alta, drept *teoria artelor* (poezie, pictură, sculptură, arhitectură, muzică, arta actorului, a grădinarului etc., etc.); şi una din ele serveşte uneori drept subdiviziunea celeilalte. Şi această prejudecată a cărei explicaţie e de altfel simplă, îşi află primele manifestări mai importante în cultura grecească şi se menţine şi pînă în zilele noastre. Mulţi esteticieni compun încă tratate despre estetica tragicului, sau a comicului, sau a poeziei lirice, sau a umorului, şi tratate de estetică a picturii sau a poeziei (acestea din urmă poartă vechiul nume de Poetici); şi, ceea ce e mai rău (căci esteticienii aceştia sînt puţin ascultaţi şi scriu doar pentru plăcerea lor sau pentru a-şi îndeplini o datorie academică), criticii, cînd judecă opera de artă, nu au abandonat complet obiceiul de a o raporta la genul sau la arta particulară, la care, după părerea lor, opera de artă respectivă trebuie readusă. În loc să lămurească dacă o operă de artă e frumoasă sau urîtă, ei redau impresiile lor în formă de raţionamente, afirmînd că opera în chestiune respectă sau violează grav legile

dramei, sau ale romanului, sau ale sculpturii, sau ale basoreliefului. De asemenea, e destul de răspîndit și procedeul de a face istoria artei sau a literaturii ca o *istorie a genurilor*, și de a-i prezenta pe artiști ca pe cultivatorii cutărui sau cutărui gen, și a fracționa opera unui artist, care are totdeauna o unitate în desfășurarea ei, indiferent de forma pe care o ia, în poezie lirică, roman, teatru, în tot atîtea fracționări cîte genuri există. În felul acesta, Lodovico Ariosto, de pildă, apare o dată ca un promotor al poeziei latine a Renașterii, altă dată printre primii autori de satire în limba italiană, a treia oară printre primii autori de comedii și a patra printre cei care au dus la perfecțiune poema cavalerească: ca și cum poezia latină, și cea în italiană, satira, comedia și poema nu ar însemna același poet, Ariosto, în încercările și în logica dezvoltării sale spirituale.

Nu s-ar putea spune că teoria genurilor și a artelor n-a avut și nu are dialectica ei internă, autocritica sau ironia ei, după cum ne place s-o numim; și nimeni nu ignoră faptul că istoria literaturii e plină de cazuri în care un gen stabilit este ultragiat de opera unui artist genial, suscitînd dezaprobarea criticilor, dezaprobare care, de altfel, nu izbutește să împiedice admirarea și popularitatea acelei opere, încît, pînă la urmă, neputîndu-se da dreptate nici artistului, nici criticilor, se sfîrșește, de obicei, printr-un compromis, iar genul se lărgește sau acceptă alături de el un alt gen, ca pe un bastard legitimat. Compromisul acesta durează, prin forța inerției, pînă cînd o nouă operă genială vine să dea peste cap normele stabilite. Una dintre ironiile acestei doctrine este și imposibilitatea în care se găsesc teoreticienii ce o susțin de a delimita, din punct de vedere logic genurile și artele: toate definițiile elaborate de ei, dacă le examinăm mai de aproape, ori se pierd într-o definiție mai generală a artei, ori se dovedesc a ridica în mod arbitrar simple opere de artă la rangul de genuri și de norme și prin aceasta imposibil de a fi reduse la termenii riguroși ai logicii. La ce absurdități duce efortul de a determina în mod riguros ceea ce nu se poate determina tocmai datorită caracterului contradictoriu al încercării, se poate vedea chiar la marii gînditori, chiar și la Lessing care a putut ajunge la ideea extravagantă că pictura repre-

zintă „corpuri": corpuri şi nu acţiuni şi suflete, nu sufletul şi acţiunea pictorului! Acelaşi lucru se poate constata şi în legătură cu problemele ce se nasc în mod logic din următorul ilogism: adică, după ce am fixat fiecărui gen şi fiecărei arte domeniul ei determinat, să ne punem întrebarea: care gen sau care artă e *superioară* celeilalte: pictura e superioară sculpturii, sau drama poeziei lirice? — şi, după ce ne-am dat seama, prin aceste diviziuni, de forţa fiecărei arte, dacă nu cumva e bine să *unim* forţele astfel separate într-un gen artistic, care să anuleze pe celelalte întocmai ca o coaliţie de armate care zdrobeşte o armată izolată; de exemplu, să ne punem întrebarea dacă opera în care sînt reunite poezia, muzica, arta scenică, decorul nu desfăşoară cumva o forţă estetică superioară unui simplu *Lied* de Goethe sau unui desen de Leonardo da Vinci? Întrebări, distincţii, definiţii şi aprecieri care provoacă revolta oamenilor cu simţ poetic şi artistic, celor cărora le place fiecare operă în sine, celor pentru care ea e, asemenea unei creaturi vii, individuală şi incomparabilă, celor care ştiu că fiecare operă ascultă de propria ei lege individuală şi posedă valoarea ei integrală şi de nesubstituit. De aici s-a ivit conflictul dintre judecata afirmativă a celor cu temperament artistic şi judecata negativă a criticilor profesionişti, precum şi conflictul dintre afirmaţiile acestora din urmă şi negaţiile primilor. De aceea, criticii profesionişti sînt consideraţi, nu fără dreptate, nişte pedanţi, în timp ce oamenii cu temperament artistic trec, la rîndul lor, drept „profeţi fără arme", adică incapabili să raţioneze şi să deducă teoria justă decurgînd din judecăţile lor şi a o opune pedantismului adversarilor lor.

Această teorie justă reprezintă cu siguranţă un aspect al concepţiei artei ca intuiţie sau ca intuiţie lirică; şi cum orice operă de artă exprimă o stare sufletească, iar starea sufletească e individuală şi totdeauna nouă, intuiţia implică infinite intuiţii, pe care e imposibil să le compartimentăm în *genuri* sau, dacă o facem, aceasta numai cu condiţia să fie alcătuită dintr-o infinitate de compartimente, nu de genuri însă, ci de intuiţii. Şi din moment ce, pe de altă parte, caracterul individual al intuiţiei implică individualizarea expresiei şi o pictură e tot atît de distinctă de alta pe cît e de distinctă de o poezie, iar pictura şi poezia nu

au valoare prin sunetele ce vibrează în aer sau prin culorile pe care le refractă lumina, ci prin ceea ce ele sînt în stare să comunice spiritului, în măsura în care ele se interiorizează în spirit, e zadarnic să ne îndreptăm spre mijloacele abstracte ale expresiei ca să eşafodăm cealaltă serie de genuri şi de clase; ceea ce înseamnă că orice teorie a diviziunii artelor nu are nici un temei. Genul sau clasa e, în cazul acesta, un singur lucru: arta însăşi, sau intuiţia, în timp ce operele de artă izolate sînt infinite, toate originale, intraductibile una în alta (căci a traduce, adică a traduce artistic înseamnă a crea o nouă operă de artă) şi stăpînite toate de intelect. Între universal şi particular nu se interpune, din punct de vedere filozofic, nici un element intermediar, nici o serie de genuri sau de specii, de *generalia*. Nici artistul care produce arta, nici spectatorul care-o contemplă nu au nevoie de altceva decît de universal şi de individual, sau, mai bine zis, de universalul individualizat: au nevoie de activitatea artistică universală care s-a redus şi s-a concentrat în totalitatea ei în reprezentarea unei singure stări sufleteşti.

■

Dar dacă artistul pur şi criticul pur, precum şi filozoful pur nu se întîlnesc cu acele *generalia*, cu genurile sau cu clasele, acestea îşi păstrează, în alte privinţe, utilitatea lor; şi în această utilitate se găseşte o parte de adevăr, pe care nu-l voi trece cu vederea, al acelor teorii false. Desigur este utilă o reţea de *generalia*, nu pentru producerea artei, care e spontană, nu pentru judecarea ei, care e de ordin filozofic, ci pentru a aduna la un loc şi a circumscrie într-un mod oarecare, ajutînd astfel atenţia şi memoria, nenumăratele intuiţii speciale, pentru a grupa într-un fel oarecare nenumăratele opere de artă izolate. Şi aceste clase se organizează totdeauna, aşa cum e şi firesc, în conformitate cu imaginea abstractă sau cu expresia abstractă şi prin aceasta, ca nişte clase de stări sufleteşti (genuri literare şi artistice) şi clase de mijloace de expresie (arte). Nu are nici o valoare în acest caz obiecţia că distincţia făcută între diversele genuri şi diversele arte e arbitrară şi că însăşi dihotomia generală e arbitrară; căci admitem imediat că procedeul este arbitrar, dar arbitrarul acesta devine inofensiv

şi folositor, ca urmare a faptului că i se anulează orice pretenţie de a fi un principiu filozofic şi un criteriu de apreciere al artei. Genurile şi clasele acestea ajută cunoaşterea şi educaţia artistică, oferind primei oarecum un indice al celor mai importante opere de artă şi celei de a doua o sumă de sfaturi foarte importante pe care le sugerează practica artei. Totul e să nu confundăm aceşti indici cu realitatea şi sfaturile, sau imperativele ipotetice cu imperativele categorice: o confuzie cu multe şi necontenite ispite, desigur, dar căreia nu ne e imposibil să-i rezistăm. Cărţile de educaţie literară, de retorică, de gramatică (cu împărţirile lor în conformitate cu părţile discursului şi cu legile morfologice şi sintactice) de artă a compoziţiei muzicale, de metrică, de pictură şi aşa mai departe, sînt, în primul rînd, lucrări cu caracter de indice şi de precept. Şi doar pe un plan secundar se manifestă în ele o tendinţă spre o expresie particulară a artei — în care caz trebuie să le considerăm ca o artă abstractă, o artă în pregătire (artele poetice ale clasicismului sau ale romantismului, gramaticile puriste sau populare etc.); în al treilea rînd se manifestă în ele o tendinţă spre o înţelegere filozofică a subiectului lor, efort în care ele se poticnesc, datorită erorii pe care noi am criticat-o, aceea a împărţirii în genuri şi clase, dar care, prin contradicţiile ei, deschide calea spre adevărata doctrină a individualităţii artei.

■

Desigur, la prima vedere, această doctrină provoacă un soi de dezorientare: intuiţiile individuale, originale, intraductibile, inclasificabile, par să fugă de sub imperiul gîndirii, care nu le poate domina decît punîndu-le în legătură unele cu altele; or, tocmai acest lucru pare interzis de doctrina care s-a dezvoltat, şi care mai curînd pare cu totul anarhică şi înclinată către anarhie decît liberală şi înclinată către liberalism.

O poezie scurtă este egală, din punct de vedere estetic, cu un poem; un tablou minuscul sau o schiţă e egal cu un panou de altar sau cu o frescă; o scrisoare poate fi o lucrare de artă nu mai puţin decît un roman; chiar şi o traducere frumoasă e originală asemeni cu lucrarea origi-

nală! Aceste propoziții pot fi indubitabile, căci sînt deduse logic din premise întemeiate; ele pot fi adevărate (și acest lucru e fără îndoială un merit), deși sînt paradoxale sau opuse opiniilor comune: dar nu cumva au, întîmplător, nevoie de o completare? Trebuie să existe totuși un mod de a ordona, de a subordona, de a lega, de a înțelege și domina dansul infernal al intuițiilor, dacă nu vrem să ne pierdem capul ținîndu-ne după ele.

Acest mod există, și dacă am negat orice valoare teoretică clasificărilor abstracte, nu înseamnă că negăm valoarea clasificării genetice și concrete, care, de altfel, nici nu e o „clasificare“ ci se numește *Istorie*. În istorie, toate operele de artă au exact locul potrivit și nu altul: baladele lui Guido Cavalcanti și sonetele lui Cecco Angiolieri, care par suspinul sau rîsul unei clipe, și *Comedia* lui Dante, care pare că rezumă în ea un mileniu de realizări ale spiritului uman, *Maccheronee*-le lui Merlin Cocaio, care printre bufonerii fac loc subtilității poeziei și eleganta traducere din secolul al XVI-lea a *Eneidei* realizată de Annibal Caro, proza seacă a lui Sarpi și cea de frondă iezuită a lui Daniello Bartoli; fără să fie nevoie să considerăm neoriginal ceea ce e original, pentru că e viu, mărunt ceea ce nu e mărunt, nici mare ceea ce depășește măsura: sau să spunem mare și mic (dacă ne place să spunem așa), dar ca o metaforă, ca să ne manifestăm admirația și ca să revelăm anumite relații de valoare (de cu totul alt ordin decît cele aritmetice și geometrice). Așadar, în istorie, care devine din ce în ce mai bogată și mai determinată, și nu în piramida conceptelor empirice, care devin din ce în ce mai găunoase pe măsură ce se înalță mai sus și se subțiază mai mult, putem afla legătura tuturor operelor de artă și a tuturor intuițiilor, pentru că în istorie acestea apar organic legate, ca niște etape succesive și necesare ale dezvoltării spiritului, ca niște note ale eternului poem în care se armonizează toate poemele izolate.

III. LOCUL ARTEI ÎN SPIRITUL ŞI ÎN SOCIETATEA UMANĂ

Disputa referitoare la dependenţa sau independenţa artei a atins momentul culminant în perioada romantică, cînd s-a elaborat lozinca „artă pentru artă" şi antiteza ei aparentă „artă pentru viaţă". De atunci, ea a fost discutată la drept vorbind mai curînd de către literaţi şi artişti decît de către filozofi. În zilele noastre, ea şi-a pierdut din interes, a coborît la nivelul unei simple teme, cu care debutanţii se distrează sau pe care o dezvoltă în exerciţiile lor, s-a coborît la nivelul unui subiect de discursuri academice. Dar şi înainte de epoca romantismului, ba chiar în cele mai vechi documente ale reflecţiei asupra artei, se observă urme ale acestei dispute; şi chiar şi esteticienii care par că o neglijează (şi desigur o dispreţuiesc, în forma ei obişnuită) în realitate se preocupă de ea, ba chiar nu se gîndesc decît la ea. De aceea, a discuta despre independenţa sau dependenţa, despre autonomia sau heteronomia artei nu înseamnă altceva decît să ne întrebăm dacă *arta există sau nu*, şi, dacă există, *ce anume este ea*. O activitate al cărei principiu depinde de principiul unei alte activităţi este, efectiv, această altă activitate, şi are în ceea ce o priveşte o existenţă aparentă şi convenţională: arta care depinde de morală, de plăcere sau de filozofie este morală, plăcere sau filozofie, nu artă. Dacă nu o considerăm dependentă de ceva, se cuvine că cercetăm pe ce se bazează independenţa ei, adică în ce fel arta se deosebeşte de morală, de plăcere, de filozofie şi de toate celelalte lucruri. Asta înseamnă a ne întreba ce anume e arta şi a ne întreba dacă acel lucru care e arta este într-adevăr autonom şi independent. Se poate întîmpla, de asemenea, ca cei care afirmă natura originală a artei să susţină, mai apoi, că ea, păstrîndu-şi natura ei proprie, e subordonată unei alte forme ierarhic superioare şi (aşa cum se spunea pe vremuri) este serva eticii, slujitoarea politicii şi interpreta ştiinţei; dar aceasta dovedeşte doar că există oameni care obişnuiesc să se contrazică sau să nu-şi pună ideile în

ordine: oameni zăpăciți ale căror existențe nu pot constitui într-adevăr nici o dovadă. Să încercăm să nu cădem, la rîndul nostru, într-o asemenea confuzie, și după ce am lămurit faptul că arta se distinge de așa-numita lume fizică în calitatea ei de *spiritualitate*, iar de activitatea practică morală și conceptuală în calitatea ei de *intuiție*, să nu ne mai preocupăm de asta și să considerăm că am dovedit prin precedenta noastră demonstrație și *independența* artei.

Dar mai e și o altă problemă implicită în disputa privind dependența sau independența artei, de care n-am pomenit pînă acum și de care mă voi ocupa acum. Independența e un concept de relație și, sub acest aspect, absolut independent, nu e decît Absolutul sau relația absolută: orice formă, orice concept special e independent pe de o parte, și dependent pe de alta, adică independent și dependent în același timp. Dacă n-ar fi așa, spiritul și realitatea, în general, ar fi o serie de absoluturi juxtapuse sau (ceea ce e același lucru), o serie de nulități juxtapuse. Independența unei forme presupune materia asupra căreia ea se exercită, așa cum am constatat urmărind geneza artei, în măsura în care arta e un proces de formare intuitivă a unei materii sentimentale sau pasionale; și, în independența absolută, lipsindu-i orice materie și orice substanță, forma însăși, devenind vidă, s-ar nimici. Dar așa cum recunoașterea independenței artei ne împiedică să putem gîndi o activitate anume supusă principiului alteia, depedența trebuie să fie în așa fel, încît să garanteze independența. Independența nu va putea fi garantată nici în ipoteza că o activitate va ajunge să fie dependentă de alta în același mod în care și aceasta din urmă va depinde de prima, ca două forțe care se opun și din care nici una nu iese victorioasă asupra celeilalte; căci dacă nici una nu o învinge pe cealaltă, se produce o contrarietate reciprocă și o stagnare, și dacă una o învinge pe cealaltă se produce o dependență, pur și simplu, ceea ce e dinainte exclus. De aici, considerînd lucrurile în general, s-ar părea că nu există alt mod de a gîndi independența și în același timp dependența diverselor activități spirituale decît concepîndu-le într-un raport de la condiție la condiționat, în care activitatea condiționată depășește condiția, presupunînd-o, și, devenită la rîndul ei

condiție și dînd loc unei alte activități condiționate, ea constituie o serie într-o *dezvoltare*. Acestei serii nu i s-ar putea imputa alt defect decît că prima activitate e o condiție fără un precedent condiționat, iar ultima e o activitate condiționată, care nu devine, la rîndul ei, condiție, ceea ce înseamnă o dublă ruptură în însăși legea dezvoltării.

Dar de altfel și acest defect este corectat, dacă din activitatea ultimei se face condiția primei, iar din prima, condiționatul ultimei, adică în cazul în care seria e concepută ca o acțiune reciprocă sau, mai bine spus (și ca să abandonăm orice fel de terminologie naturalistă), dacă ea e concepută ca un *cerc*. Concepția aceasta pare unica posibilitate de ieșire din dificultățile în care se zbat celelalte concepții ale vieții spirituale, de exemplu, cea care face ca viața spirituală să constea și dintr-un amalgam de facultăți spirituale independente una de alta și fără legătură una cu alta sau dintr-un amalgam de idei de valoare independente și fără legătură între ele, ca acea concepție care subordonează diversele facultăți sau idei de valoare uneia singure ori le dizolvă într-una singură, care rămîne imobilă și neputincioasă, sau, concepția mai subtilă care le concepe ca pe niște trepte necesare ale unei dezvoltări liniare, ce duce de la o primă treaptă, irațională, la treapta supremă care se vrea foarte rațională, dar e de fapt subrațională și, ca atare, irațională.

■

Ar fi însă cazul să nu insistăm asupra acestei scheme puțin cam abstracte, ci să considerăm în schimb felul în care ea se actualizează în viața spiritului, începînd cu spiritul estetic. În acest scop, să ne întoarcem din nou la omul-artist, care a izbutit să se elibereze de tumultul sentimentelor și l-a obiectivat într-o imagine lirică, adică a ajuns la artă. În această imagine el își găsește satisfacția, căci spre ea și-a îndreptat activitatea și către ea a năzuit: orice om cunoaște într-o oarecare măsură bucuria expresiei perfecte, pe care a izbutit să o dea propriilor lui stări sufletești și bucuria pentru stările sufletești ale altuia, care sînt tot ale noastre, contemplate în operele altora, devenite ale noastre, și pe care le facem ale noastre. Dar sa-

tisfacția aceasta e oare definitivă? Oare omul-artist năzuiește numai spre imagine? Spre *imagine* și în același timp și spre *altceva:* spre imagine în măsura în care e om-artist și spre altceva în măsura în care este artist-om; spre imagine în primul rînd, dar întrucît primul plan se leagă de un plan secund și de unul terț, el năzuiește și spre aceste planuri, dar în spre primul plan în mod nemediat, iar spre celelalte în mod mediat. Iar în momentul în care omul-artist a atins primul plan, apare deodată în spatele lui al doilea plan, iar privirea din indirectă devine directă; astfel apare o nouă exigență și începe un nou proces. Ținem să atragem atenția: puterea intuitivă nu cedează locul în fața altei puteri, ca o schimbare făcută de bunăvoie sau din obligație; dar puterea intuitivă însăși, sau, mai bine-zis, însuși spiritul care la început părea și chiar era, într-un anume sens, în întregime intuiție face ca în sine să continue să se desfășoare un nou proces ce iese din pîntecele primului. În noi nu se aprinde „un suflet pe deasupra altui suflet“ (și de data aceasta am să viu în sprijinul celor spuse de mine cu niște cuvinte ale lui Dante), ci unicul suflet, care mai întîi se reculege în întregime într-o unică „virtute“ și „care pare că nu năzuiește spre nici o putere“; satisfăcut în această unică virtute (în imaginea artistică), el găsește în acea virtute împreună cu satisfacția și insatisfacția sa: satisfacția, pentru că virtutea aceasta îi dă tot ce-i poate da și tot ce se așteaptă de la ea; insatisfacția, pentru că obținînd acel tot, potolindu-și foamea prin suprema savurare a acestui tot, „ceea ce dorise și pentru care mulțumește“: el caută să-și satisfacă noua dorință izvorîtă din prima satisfacție și care n-ar fi putut apărea fără ea. Cu toții cunoaștem, din experiența noastră repetată, această nouă dorință, care stă mereu în spatele formării de imagini. Ugo Foscolo a avut o legătură de dragoste cu contesa Arese; și ce a fost iubirea aceea și ce fel de femeie era femeia aceea, el își dădea bine seama cum se vede din scrisorile pe care le-a scris și pe care le putem citi în operele sale editate. Și, totuși, în momentul în care o iubea, femeia aceasta era universul lui și Foscolo aspira la posedarea ei ca la suprema fericire și, în entuziasmul admirației, el voia s-o facă pe această muritoare, nemuritoare, să o transfigureze pe această ființă a pămîntului, într-o zei-

tate pentru posteritate, săvîrşind prin iubire pentru ea un nou miracol. Şi o şi vedea în rai, ca un obiect de cult şi de rugăciune:

> Prin imnurile mele vei primi, zeiţo,
> Ofrandele celor ce se vor naşte
> pe pămîntul Lombardiei.

Dacă n-ar fi dorit cu ardoare şi în modul cel mai serios această metamorfoză prin iubire (îndrăgostiţii şi chiar domnii filozofi, în cazul că au fost îndrăgostiţi vreodată, pot depune mărturie că au dorit în mod serios asemenea prostii), oda *All'amica risanata* (Iubitei însănătoşite) nu s-ar fi închegat în mintea lui Foscolo, iar imaginile prin care el reprezintă farmecul plin de primejdii al divinei sale iubite nu i s-ar fi impus atît de viu şi de spontan. Dar ce era această mişcare sufletească care a devenit o magnifică reprezentare lirică? Foscolo, care era un soldat, un patriot, un om cult, agitat de atîtea nevoi spirituale, era într-adevăr ars de această dorinţă? Iar ea acţiona în el atît de puternic, încît să se prefacă într-o acţiune şi, într-un anume fel, să dea o îndrumare vieţii lui practice? Lui Foscolo, în timpul în care era îndrăgostit, nu-i lipsea din cînd în cînd o anumită luciditate, şi, tot aşa, în faţa poeziilor sale, cînd îşi potolea tumultul creator, se întorcea în sine însuşi şi recăpătîndu-şi sau căpătîndu-şi întreaga luciditate, se întreba şi încerca să stabilească ce anume voia el şi dacă femeia aceea merita acest lucru. Putem admite că o oarecare mică îndoială i se strecura în el, în momentul în care închega o imagine, căci urechea noastră sesizează pe ici pe colo, în acea odă, unele accente de ironie elegantă la adresa femeii, şi a poetului către sine însuşi, ceea ce nu s-ar fi întîmplat în cazul unui spirit mai ingenuu, iar poezia ar fi ieşit şi ea în întregime ingenuă. În orice caz, Foscolo, poet ajuns la desăvîrşire, şi, prin aceasta, încetînd de a mai fi poet (dar gata mereu să redevină), simte acum nevoia de a-şi cunoaşte starea de spirit reală, nu mai face imagini, pentru că le-a creat, nu mai imaginează, ci percepe şi narează („femeia aceea", va spune el mai tîrziu despre „zeiţa" lui, „avea o bucată de creier în locul inimii"), iar imaginea lirică se schimbă, pentru el şi pentru noi, într-un fragment autobiografic sau într-o *percepţie*.

O dată cu *percepția*, am intrat într-un nou și vast domeniu al spiritului. Într-adevăr n-avem destule cuvinte pentru a blama pe acei gînditori care și azi, ca și în trecut, confundă imaginea cu percepția și fac din imagine o percepție (considerînd arta un portret, o copie sau o imitație a naturii, sau o istorie a individului, ori a epocilor etc.) și încă și mai rău, fac din percepție un soi de imagine la care s-ar ajunge prin „simțuri". Dar percepția nu e nici mai mult nici mai puțin decît o judecată completă și, ca atare, ea comportă o imagine și o categorie sau un sistem de categorii mentale, care domină imaginea (realitate, calitate etc.) și în raport cu imaginea, ea e o *sinteză estetică a priori* de sentiment și de imaginație (intuiție), e o sinteză nouă, de reprezentare și de categorie, de subiect și de predicat, *sinteza logică a priori* despre care trebuie să repetăm tot ce am spus despre cealaltă și înainte de toate, că în ea, conținutul și forma, reprezentarea și categoria, subiectul și predicatul nu se află ca două elemente unite de un al treilea, ci că reprezentarea se află în această sinteză ca o categorie, iar categoria ca o reprezentare în unitatea indestructibilă; subiectul e subiect doar în predicat, iar predicatul e predicat doar în subiect. Percepția nu e, apoi, un act logic printre alte acte logice sau nu e actul cel mai rudimentar și imperfect dintre ele. Cel ce știe să-i exploreze toate comorile pe care aceasta le conține n-are nevoie să caute în afară celelalte determinări ale modului logic, căci în percepție se dublează (și percepția constă tocmai în această sinteză a două elemente) conștiința faptului care s-a petrecut realmente și care în formele literare mai înalte capătă apoi numele de *istorie* și conștiința universalului, care în formele mai remarcabile ia numele de sistem sau de filozofie: iar filozofia și istoria, în virtutea legăturii sintetice realizate de judecata perceptivă, din care s-au născut și care le asigură existența, constituie unitatea superioară pe care au descoperit-o filozofii, identificînd filozofia cu istoria. Oamenii de bun-simț o descoperă și ei, în felul lor, de cîte ori își dau seama că ideile suspendate în aer sînt simple fantasme și că singurele lucruri adevărate și care merită să fie cunoscute sînt faptele ce se petrec, faptele reale. Chiar și percepția (varietatea

percepţiilor) poate să ne explice de ce intelectul uman caută să iasă din simplele percepţii şi să aşeze peste ele o lume de tipuri şi de legi, condusă de măsuri şi de raporturi matematice; iată de ce în afară de filozofie şi de istorie iau naştere *ştiinţele naturale* şi *matematice*.

■

Nu-mi propun să fac aici o schiţă a Logicii, aşa cum ar trebui să fac şi o voi face cu Estetica; iată de ce, lăsînd la o parte sarcina de a determina şi a dezvolta domeniul Logicii şi al cunoaşterii intelectuale, perceptive sau istorice, am să reiau firul expunerii mele, fără a mai pomeni de data aceasta de spiritul artistic şi intuitiv, ci de spiritul logic şi istoric care l-a depăşit pe cel intuitiv, elaborînd imaginea în percepţie. Spiritul îşi află satisfacţia în această formă? Desigur că da: toată lumea cunoaşte satisfacţiile extrem de vii ale cunoaşterii şi ale ştiinţei; toată lumea ştie din proprie experienţă dorinţa care ne invadează de a descoperi faţa realităţii, acoperită de iluziile noastre; şi oricît de teribilă ar fi acea faţă, dezvăluirea nu se produce altfel decît provocîndu-ne o adîncă plăcere, aceea a satisfacerii dorinţei noastre de a poseda adevărul. Dar satisfacţia aceasta e oare, spre deosebire de cea precedentă, a artei, completă şi definitivă? Alături de satisfacţia de a cunoaşte realitatea, nu cumva apare şi un sentiment de insatisfacţie? Fără îndoială că da; şi acea insatisfacţie care întovărăşeşte cunoaşterea se manifestă (aşa cum de altminteri toată lumea ştie din proprie experienţă) cu un impuls spre acţiune: a cunoaşte situaţia reală a lucrurilor e ceva bun, însă a o cunoaşte pentru a acţiona asupra lor; a cunoaşte lumea e ceva foarte bun, însă a o cunoaşte pentru a o schimba: *tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi.* Nici un om nu se opreşte la stadiul cunoaşterii, nici măcar scepticii şi pesimiştii care, ca urmare a cunoaşterii adoptă o anumită atitudine sau o anumită formă de viaţă. Însuşi faptul de a fixa cunoştinţele dobîndite, faptul de a „reţine" după ce ai „ascultat", şi fără de care (ca să utilizăm în continuare limbajul lui Dante) „ştiinţa nu poate lua naştere", formarea de tipuri, de legi, de criterii de măsurare, formarea ştiinţelor naturii şi a ma-

tematicii de care am pomenit constituia un mod de a depăşi actul teoriei şi a trece la actul acţiunii. Şi nu numai că oricine ştie din experienţă şi poate verifica pe fapte că lucrurile stau aşa; dar chiar dacă ne gîndim la ele, ne dăm seama că nu ar putea fi altfel. Pe vremuri (şi chiar şi azi nu puţini platonicieni, mistici şi asceţi inconştienţi cred astfel) se credea că a cunoaşte înseamnă a-ţi înălţa sufletul spre Dumnezeu, spre lumea ideilor, spre Absolut, spre ceva ce e deasupra lumii fenomenale a omului. Era natural ca, atunci cînd sufletul depărtîndu-se de sine însuşi printr-un efort împotriva naturii ajungea la sfera aceasta superioară, el se întorcea de acolo stupid la pămînt; el ar fi putut şi ar fi trebuit să rămînă acolo, într-o fericire şi inactivitate veşnică: gîndul acesta, care nu mai era gînd, avea ca opus o realitate, care nu mai era realitate. Dar de cînd (datorită lui Vico, lui Kant, lui Hegel şi altor heresiarhi de acelaşi gen) cunoaşterea a descins pe pămînt şi nu mai e concepută ca o copie mai mult sau mai puţin palidă a unei realităţi imobile, ci ca o activitate umană continuă, care produce nu idei abstracte, ci concepte concrete, ceea ce înseamnă: silogisme şi judecăţi istorice, perceperi ale realului, practica nu mai e o degradare a cunoaşterii, o prăbuşire din nou din cer pe pămînt sau din paradis în infern şi nici ceva în care ne-am putea dizolva sufletul sau ceva de la care ne-am putea abţine, ci ea e vehiculată de teoria însăşi, ca o exigenţă o teoriei — şi cum e teoria aşa e şi practica. Gîndirea noastră e o gîndire istorică a unei lumi istorice, un proces de dezvoltare a unei dezvoltări. Îndată ce am determinat calitatea unei realităţi, acea determinare îşi pierde valoarea, căci ea însăşi a produs o nouă realitate ce aşteaptă o nouă determinare. O nouă realitate care înseamnă viaţa economică şi morală şi care schimbă pe omul intelectual în om practic, în om politic sau în sfînt, în industriaş sau în erou, şi elaborează *sinteza logică a priori* în *sinteza practică a priori*. Aceasta însă e totuşi întotdeauna un nou mod de a simţi, de a dori, de a voi, o nouă formă de a avea pasiuni, în care spiritul nu poate să se cantoneze şi care pretinde, înainte de orice, o nouă materie, o nouă intuiţie, o nouă lirică, o nouă artă.

Şi, astfel, termenul extrem al seriei se leagă (cum am enunţat la început) de termenul prim, şi cercul se închide, iar parcursul reîncepe: parcursul e o reîncepere a drumului străbătut, de unde, conceptul lui Vico, exprimat prin cuvîntul devenit clasic prin el: „ricorso". Dar desfăşurarea, pe care am indicat-o, explică independenţa artei şi, în acelaşi timp, motivul pentru care ea a părut dependentă celor care au conceput doctrinele eronate (hedoniste, moraliste, conceptualiste etc.) pe care le-am supus criticii mai înainte, menţionînd în critica mea că toate conţineau o mică parte de adevăr. Dacă, referindu-ne la diferitele activităţi ale spiritului, ne punem întrebarea care anume din ele e cea reală, sau dacă toate sînt reale, răspunsul va fi că nici una nu e reală. Căci reală e doar activitatea tuturor acelor activităţi şi ea nu constă în nici una dintre ele, anume: din diferitele sinteze pe care le-am distins în mod treptat — sinteza estetică, sinteza logică, sinteza practică, — reală e numai *sinteza sintezelor, Spiritul,* care e adevăratul *Absolut, actus purus.* Dar privind lucrurile altfel şi pentru acelaşi motiv, toate aceste sinteze sînt reale în unitatea spiritului, în eternul corso şi ricorso, care e veşnica lor constantă şi realitate. Cei care vedeau şi văd în artă, concept, istorie, matematică, tip, moralitate, plăcere şi orice altceva, au dreptate, căci în artă, ca urmare a unităţii spiritului, aceste lucruri şi oricare altele există. Ba chiar faptul că ele există, precum şi caracterul răspicat unilateral al artei ca şi cel al oricărei alte forme particulare ce tinde să le reducă la una singură, explică trecerea de la o formă la alta, realizarea unei forme prin alta şi felul cum se efectuează desfăşurarea. Dar aceiaşi oameni greşesc mai apoi (datorită distincţiei, care e un moment ce nu poate fi separat de unitate) în felul în care iau act de aceste lucruri, adică în mod abstract, unul după altul, sau de toate o dată. Căci concept, tip, număr, măsură, moralitate, folos, plăcere sau durere se află în artă în măsura în care aceasta există sau ca nişte antecedente, ori ca nişte consecinţe, sau mai bine zis, ca amîndouă la un loc. Prin aceasta ele sînt oarecum presupuse mai dinainte (apuse şi uitate, ca să folosim o expresie favorită a lui De Sanctis) sau oarecum

presimţite. Fără acest element presupus, fără acest element presimţit, arta nu ar fi artă; dar nu va fi artă (şi toate celelalte forme ale spiritului ar fi tulburate) nici în cazul în care am vrea să impunem acele exigenţe artei, în măsura în care aceasta este artă şi deci nu poate fi altceva decît intuiţie pură. Artistul nu va putea fi niciodată considerat vinovat şi nici nu va putea fi cenzurat din punct de vedere filozofic, chiar dacă arta lui va reflecta o morală sau o filozofie inferioară: ca artist, el nu acţionează şi nu raţionează, ci versifică, pictează, cîntă şi, într-un cuvînt, se exprimă: dacă am adopta un criteriu, am ajunge să condamnăm poezia lui Homer, cum făceau criticii italieni din secolul al XVI-lea şi cei francezi de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, strîmbînd din nas în faţa a ceea ce ei numeau „moravuri", adică a eroilor beţivi, certăreţi, violenţi, cruzi şi rău crescuţi. Putem face o critică a filozofiei subiacente poemei lui Dante, dar critica aceasta va coborî ca printr-un canal în subsolul artei danteşti, şi va lăsa intact solul însuşi, care e arta. Putea Machiavelli să anihileze idealul politic al lui Dante, recomandînd ca pe un *veltro libertor*, nu pe un împărat sau pe un papă supranaţional, ci pe un tiran sau pe un principe naţional, dar nu putea anihila lirismul dantesc al acelei aspiraţii. Şi, tot astfel, se poate recomanda ca anumite picturi, anumite romane sau anumite drame să nu fie arătate sau citite copiilor; dar recomandarea şi înrîurire aceasta va avea efect în sfera practică şi va lovi nu în operele de artă ci în cărţile şi pînzele care servesc drept instrumente de reproducere a artei şi care, în măsura în care sînt opere practice, pot fi închise într-un cabinet sau într-un dulap sau chiar pot fi arse pe un „rug al zădărniciilor" de felul celui al lui Savonarola, tot aşa cum pot căpăta un preţ pe piaţă în bani echivalent cu cerealele. A confunda, dintr-un sentiment rău înţeles al unităţii, diferitele faze ale acestei desfăşurări şi a pretinde că morala domină arta cînd, dimpotrivă, arta domină morala, sau că arta domină ştiinţa, cînd în fapt ştiinţa domină şi depăşeşte arta şi a fost şi ea de cîtăva vreme dominată şi depăşită de viaţă, iată un lucru pe care o unitate just înţeleasă, care e în acelaşi timp o distincţie riguroasă, trebuie să-l respingă şi să-l împiedice de a se produce.

Şi trebuie să-l împiedice şi să-l respingă şi pentru faptul că determinarea diferitelor etape ale acestei mişcări circulare, realizată într-o anumită ordine, ne dă posibilitatea nu numai să înţelegem independenţa şi dependenţa diferitelor forme ale spiritului, dar să şi *menţinem, într-o anumită ordine,* aceste forme, unele într-altele. Dintre problemele care se ridică aici se cuvine să menţionez una sau, mai bine zis, să revin la ea, căci am menţionat-o deja în treacăt: raportul dintre fantezie şi logică, dintre artă şi ştiinţă. Problema aceasta e de altminteri aceeaşi în substanţă cu problema care se naşte cînd încercăm să facem deosebirea dintre *poezie* şi *proză:* cel puţin din clipa în care oamenii şi-au dat seama (şi descoperirea aceasta s-a efectuat de mult, din moment ce o găsim deja în *Poetica* lui Aristotel) că nu trebuie să încercăm să le deosebim una de alta, folosindu-ne de criteriul discursului întrerupt sau legat, căci putem avea poezie în proză (de exemplu romane şi drame) sau proză în versuri (de exemplu poeme didactice şi filozofice). Trebuie să lucrăm cu un criteriu mai apropiat, şi anume cu cel pe care l-am pus deja în lumină: criteriul imaginii şi al percepţiei, al intuiţiei şi judecăţii; poezia va fi expresia imaginii, iar proza expresia judecăţii sau a conceptului. Dar de fapt, cele două expresii, ca atare, posedă aceeaşi natură şi au, amîndouă, aceeaşi valoare estetică; căci dacă poetul e liricul sentimentelor sale, prozatorul e şi el liricul sentimentelor lui, adică e tot poet, deşi sentimentele se nasc la el din şi în investigarea conceptului. Nu e nici un motiv să recunoaştem calitatea de poet celui care a scris un sonet şi să o refuzăm celor care au compus *Metafizica, Suma teologică, Ştiinţa nouă, Fenomenologia spiritului* sau au narat istoria războiului peloponeziac, a politicii lui Augustus şi a lui Tiberiu, sau „istoria universală": în toate aceste opere e tot atîta pasiune, e tot atîta forţă lirică şi putere de reprezentare ca în orice sonet şi poem. Astfel, toate distincţiile care s-au încercat pentru a face ca însuşirea poetică să fie rezervată poetului şi să fie negată prozatorului seamănă cu nişte stînci pe care le ducem cu multă trudă pînă în vîrful muntelui, de unde cad la vale, în ruină. Şi totuşi o diferenţă se poate observa; dar pentru a o determina nu trebuie despărţită poezia de

proză în felul logicii naturaliste, ca pe două concepte coordonate şi opuse, pur şi simplu, între ele; trebuie să le concepem într-o desfăşurare care ar fi asemănătoare cu o trecere de la poezie la proză. Şi, în cadrul acestei treceri, întocmai cum poetul, ca urmare a unităţii spiritului nu numai că presupune o materie pasională, dar îi păstrează caracterul pasional ridicîndu-l la nivelul unei pasiuni de poet (pasiune pentru artă), tot astfel, gînditorul sau prozatorul nu numai că păstrează acel caracter pasional, ridicîndu-l la nivelul pasiunii pentru ştiinţă, dar păstrează şi forţa intuitivă din care izvorăsc judecăţile sale cu pasiunea ce le întovărăşeşte, şi prin aceasta capătă şi un caracter artistic, pe lîngă cel ştiinţific. Putem contempla necontenit acest caracter artistic, presupunînd pe cel ştiinţific sau făcînd abstracţie de el şi de critica ştiinţei, pentru a ne bucura de forma estetică pe care aceasta a luat-o. Rezultă de aici că ştiinţa ţine în egală măsură, deşi sub aspecte diferite, atît de istoria ştiinţei, cît şi de istoria literaturii şi că printre atîtea clasificări ale poeziei pe care le enumeră autorii de retorici ar fi cel puţin arbitrar să refuzăm să trecem şi „poezia prozei", care, adesea e mai poezie decît multe pretenţioase poezii ale poeziei. Ar fi bine să menţionez şi o altă problemă din aceeaşi ordine de idei, pe care am atins-o în treacăt: raportul dintre artă şi morală pe care l-am negat, în măsura în care e vorba de o identificare directă a artei cu morala, dar pe care acum trebuie să-l afirm, notînd faptul că, tot aşa cum poetul îşi păstrează pasiunea pentru artă, eliberîndu-se de orice altă formă de pasiune, el îşi păstrează, în artă, conştiinţa datoriei sale (faţă de artă) şi orice poet, în actul creaţiei, e moral, pentru că îndeplineşte o datorie sacră.



În sfîrşit, ordinea şi logica diferitelor forme ale spiritului, făcîndu-le pe una necesară alteia şi, prin aceasta, făcîndu-le pe toate necesare, descoperă eroarea pe care o comit cei ce neagă pe una în numele celeilalte: eroarea filozofului (Platon), sau a moralistului (Savonarola sau Proudhon) sau a naturalistului, sau a omului practic (sînt atîţia, încît nu le mai menţionez numele!) şi care resping arta şi poezia. Şi, invers, ele descoperă eroarea artistului care

se revoltă împotriva gîndirii, a științei, a practicii, și a moralei, cum au făcut, din nenorocire, atîția „romantici" și fac din nou, în mod comic, în vremurile noastre, atîția „decadenți". Erori și nebunii pe care trebuie să le considerăm, în treacăt, cu oarecare indulgență (ținîndu-ne de metoda noastră de a nu supăra rău pe nimeni) căci e clar că ele au o parte pozitivă, chiar prin caracterul lor negativ, ca o revoltă împotriva anumitor false concepte sau a anumitor false manifestări artistice și științifice ori practice sau etice (de exemplu, Platon care se ridică împotriva ideii unei poezii confundate cu „înțelepciunea" sau Savonarola împotriva civilizației Renașterii italiene, lipsită de austeritate și prin aceasta coruptă și descompusă etc.). Dar acest lucru se dovedește a fi nebunie, dacă ne gîndim că fără artă, filozofia s-ar evapora de la sine, căci s-ar dovedi că-i lipsește tocmai ceea ce e o condiție a problematicii ei, iar dacă am vrea s-o valorificăm opunînd-o artei, i-am lua tocmai aerul pe care ea îl respiră. Căci practica nu e practică, dacă nu e pusă în mișcare și însuflețită de anumite aspirații sau, cum se zice, de anumite „idealuri" ale „scumpei imaginații" care e tot arta. Și, invers, arta fără morală, arta care primește din partea decadenților titlul uzurpat de „frumusețe pură" și în fața căreia ei ard tămîie adunați ca în fața unui idol diabolic — ca urmare a lipsei de moralitate în viața din care ea se naște și care o înconjură, se descompune ca artă și devine capriciu, desfrîu și escrocherie; artistul nu mai servește arta, ci arta slujește artistului ca o sclavă josnică, pentru nevoile lui personale și neînsemnate.

Și, totuși, împotriva ideii de cerc în genere, care ne ajută atît de mult să clarificăm raporturile de independență ale artei și ale altor forme spirituale, s-a ridicat obiecția că ea ar descrie activitatea spiritului ca pe o plicticoasă și melancolică facere și desfacere, ca pe o monotonă învîrtire în jurul ei înșiși care nu merită atîta oboseală. Într-adevăr, nu există metaforă care să nu aibă o latură caricaturală și de parodie, dar care, după ce ne-a amuzat o clipă, să nu ne oblige să ne întoarcem, cu toată seriozitatea, la ideea

pe care acea metaforă a exprimat-o. A gîndi nu înseamnă o sterilă repetare de *corsi* și *ricorsi*, ci, așa cum se vede clar dintr-o necontenită îmbogățire a acelui *corso* prin *ricorso* și prin „ricorsi dei ricorsi". Ultimul termen al procesului, devenit întîiul, nu e fostul prim termen, ci se înfățișează cu o multitudine și cu o precizare a conceptelor, cu o experiență a vieții trăite și chiar a operelor contemplate, care lipseau vechiului prim termen; el oferă material pentru o artă mai înaltă, mai rafinată, mai complexă, mai matură. Așa că, în loc să se prezinte ca o mișcare în formă circulară, mereu egală cu sine, ideea de cerc se confundă cu autentica idee filozofică de *progres*, de acumulare perpetuă a spiritului și a realității în ea însăși, unde nimic nu se repetă afară de forma acumulării, altminteri am ajunge să obiectăm unui om care umblă că mersul său ar fi de fapt o ședere pe loc, întrucît își mișcă picioarele în același ritm.

O altă obiecție împotriva aceleiași idei, sau mai curînd un alt act de revoltă, se produce frecvent, deși într-o manieră insuficient de clar conturată: neastîmpărul unora sau al mai multora, efortul de a rupe și a depăși acest caracter circular, care e o lege a vieții, și de a ajunge într-un domeniu în care să se poată odihni după un drum atît de obositor, și, de unde, stînd pe mal la adăpost de valuri, să privească, în urma lor undele agitate. Dar am avut deja prilejul să arătăm ce anume înseamnă această oprire: sub aparențele unei înălțări și ale unei sublimări, se află de fapt o negare a realității; acolo se ajunge fără discuție, însă oprirea aceasta se numește moarte: moartea individului, nu a realității, realitate care nu moare, pentru că această cursă nu o obosește ci, dimpotrivă, îi produce satisfacție. Alții se gîndesc la o formă spirituală superioară, în care cercul s-ar soluționa într-o formă care ar trebui să fie ideea Ideilor, unitatea Teoriei și a Practicii, Iubirea, Dumnezeu sau cum vrem să-i spunem. Ei nu-și dau seama că această idee, uniunea, Iubirea, Dumnezeu, există deja în cerc și prin cerc și că ei, de fapt, reiau zadarnic o încercare de acum efectuată sau repetă într-o formă metaforică, ceea ce au găsit deja, așa, ca în mitul unei alte lumi care reamintește însăși drama acestei unice lumi.

■

Drama, pe care am schițat-o pînă acum așa cum e ea în realitate, ideală și atemporală, străduindu-mă la început, iar, mai apoi din pură comoditate a expresiei, să marchez ordinea logică: ideală și extratemporală, căci nu există nici măcar o clipă sau măcar un singur om în care această dramă să nu se desfășoare în întregime, tot așa cum nu există nici o părticică din acest univers peste care să nu sufle duhul lui Dumnezeu. Numai că momentele ideale, indivizibile în drama ideală, pot apărea divizate în realitate empirică ca niște simboluri corporale și impure ale distincției ideale. Nu că ar fi realmente divizate, (idealitatea e adevărata realitate), dar din punct de vedere empiric, ele apar astfel pentru cel care le observă clasificîndu-le în tipuri, căci el nu are alt mijloc de a determina individualitatea faptelor, către care se îndreaptă atenția, decît mărind și exagerînd distincțiile ideale. De aceea, artistul, filozoful, istoricul, naturalistul, matematicianul, omul de afaceri, omul de bine par a trăi izolați unul de celălalt, iar sferele culturii artistice, a filozofiei, a istoriei, a științelor naturii, a matematicii și a vieții economice și etice cu multitudinea de instituții conexe par a se constitui distincte una de cealaltă. Ba chiar și viața omenirii de-a lungul secolelor se divide în epoci, în care sînt reprezentate una sau alta din aceste forme ideale sau numai unele dintre ele: epoci în care predomină fantezia, spiritul religios, speculativ, cercetarea naturii, industria, pasiunile politice, entuziasmul etic, cultul plăcerii și așa mai departe; și în epocile acestea se pot observa aceleași *corsi* și *ricorsi*, mai mult sau mai puțin perfecte. Dar cine privește cu ochiul unui istoric uniformitatea aceasta de indivizi, clase și epoci descoperă infinita lor deosebire; cine are conștiința unui filozof descoperă în aceste deosebiri unitatea; iar filozoful-istoric vede în această deosebire și în această unitate progresul ideal, care e în același timp progresul istoric.

Dar pentru moment să discutăm și noi din punct de vedere empiric (dacă empirismul, în cazul în care există, servește la ceva) și să ne întrebăm în care tip anume intră epoca noastră sau epoca din care ieșim; care e caracterul ei dominant? La întrebarea aceasta va urma imediat răspunsul, dat în unanimitate, că epoca aceasta este, sau a

fost, naturalistă în ceea ce privește cultura, și industrială în ceea ce privește practica; tot în unanimitate i se va nega măreția în ceea ce privește filozofia și arta. Dar din moment ce nici o epocă nu poate exista fără filozofie și artă (și iată empirismul în pericol) și epoca noastră a avut o filozofie și o artă, în felul în care putea ea să le aibă. Or, filozofia și arta ei, prima în mod nemediat, iar a doua în mod mediat, stau în fața gîndirii ca niște documente a ceea ce a fost într-adevăr epoca noastră, în complexitatea și sferele ei de interes, pe care, interpretîndu-le, vom scoate în lumină punctul din care trebuie să izvorască *datoria* noastră.

Arta contemporană, senzuală, plină de o dorință nesatisfăcută de plăceri, tulburată de confuze aspirații spre un aristocratism rău înțeles și care se dezvăluie ca un ideal de plăceri sau de dominație și de cruzime, aspirînd adesea spre un misticism tot atît de egoist pe cît de voluptuos, fără credința în Dumnezeu și în gîndire, incredulă și pesimistă — de multe ori foarte eficace în redarea unor atare stări sufletești — arta aceasta, pe care moraliștii o condamnă zadarnic, cînd e înțeleasă în toată adîncimea cauzelor și a genezei ei, stimulează acțiunea, care nu va tinde, desigur, să condamne, să reprime sau să îndrepte arta, ci să dirijeze mai energic viața spre o mai sănătoasă și profundă moralitate, care va fi mama unei arte mai nobile, ba chiar aș zice, a unei filozofii mai nobile. Mai nobilă decît cea a epocii noastre, care nu numai că e incapabilă să dea socoteală de religie, de știință și chiar de ea însăși, dar e incapabilă să dea socoteală și de artă, care a devenit astfel un mister profund sau, mai curînd, un pretext pentru niște înspăimîntătoare prostii din partea pozitiviștilor, neocriticiștilor, psihologilor, pragmatiștilor care au reprezentat pînă acum filozofia contemporană și care s-au reîntors (poate pentru a dobîndi noi forțe și produce noi probleme) la formele cele mai puerile și mai grosolane de concepte cu privire la artă.

IV. CRITICA ŞI ISTORIA ARTEI

Critica literară şi artistică e concepută adesea de către artişti ca un *pedagog* morocănos şi despotic, care dă ordine după capriciile sale, impune prohibiţii şi acordă licenţe, şi este folositoare sau nocivă operelor artistice, determinînd în mod arbitrar soarta acestora. Iată de ce artiştii ori i se supun cu umilinţă, flatînd-o şi adulînd-o, dar detestînd-o în adîncul sufletului lor, sau, în cazul în care nu-şi realizează intenţiile sau în cazul în care sufletul lor orgolios refuză să se preteze la nişte manopere de curtezani, artiştii se revoltă împotriva criticii, proclamîndu-i inutilitatea, insultînd-o, bătîndu-şi joc de ea sau comparînd (aici e vorba de o amintire personală) criticul cu un măgar care intră într-un magazin de articole de porţelan şi face praf, *quadrupedante ungulae sonitu* delicatele piese de artă ce stau şi se coc la soare. Vina, de data aceasta, e, la drept vorbind, a artiştilor care nu ştiu ce e critica şi aşteaptă de la ea favoruri pe care aceasta nu li le poate acorda şi se tem de anumite pagube pe care critica nu le poate aduce: căci e clar că nici un critic nu poate face un artist dintr-un om care nu e artist, tot aşa cum nici un critic nu poate niciodată, ca urmare a unei imposibilităţi de ordin metafizic, să distrugă, să nimicească şi nici chiar să ştirbească cît de cît pe vreun adevărat artist: asemenea lucruri nu s-au întîmplat nicicînd în decursul istoriei, nu se întîmplă în vremurile noastre şi putem fi siguri că nu se vor întîmpla nici în viitor. Dar pe de altă parte, criticii înşişi sau aşa-zişii critici, adoptă efectiv atitudini de pedagogi, de oracol, de îndrumători artistici, de legislatori, de profeţi; şi poruncesc artiştilor să facă asta şi nu aceia, le impun subiecte şi declară poetice anumite materii şi nu altele şi sînt nemulţumiţi de arta care se produce în prezent şi vor una asemănătoare cu cea care se făcea în cutare sau cutare epocă din trecut, sau o artă pe care ei pretind că

o întrevăd în viitorul apropiat sau mai depărtat. Ei îi reproşează lui Tasso că nu e Ariosto, lui Leopardi că nu e Metastasio, lui Manzoni că nu e Alfieri, lui D'Annunzio că nu e Berchet sau Fra Iacopone; şi schiţează figura marelui artist al viitorului, oferindu-i morală, filozofie, istorie, limbă, metrică, procedee cromatice şi arhitectonice şi tot ceea ce, după ei, i-ar fi necesar acestuia. E clar că, de data aceasta, vina e a criticului; iar artiştii au dreptate ca să se poarte cu un animal aşa de îngrozitor aşa cum te porţi cu o fiară, adică să încerce să o îmblînzească, să o distreze, să o păcălească, ca să se poată servi de ea, sau s-o izgonească şi s-o trimită la tăiere, cînd se dovedeşte că nu e bună la nimic. Spre onoarea criticii, trebuie totuşi adăugat că aceşti critici capricioşi nu sînt atît critici, cît mai curînd artişti; artişti rataţi, care tind prin dorinţele lor spre o anumită formă de artă, la care ei nu au putut ajunge pentru că năzuinţa lor era contradictorie şi vană sau pentru că le lipsea forţa; păstrînd în felul acesta în suflet amărăciunea idealului nerealizat, ei nu pot să vorbească despre nimic altceva decît despre el şi-i deplîng pretutindeni absenţa şi-i reclamă peste tot prezenţa. Uneori e vorba de artişti care nu sînt nişte rataţi, ba chiar artişti realizaţi, dar care, din cauza energiei temperamentului lor au devenit incapabili să iasă din ei înşişi, pentru a înţelege forme de artă diferite de a lor, şi de aceea sînt dispuşi să le respingă cu violenţă; ajutînd prin acest soi de negaţie acel *odium figulinum*, gelozia unui artist faţă de alt artist, invidia, care e fără îndoială un defect, dar un defect de care au fost atinşi artişti mari, cărora nu li se poate refuza indulgenţa, pe care o avem de obicei faţă de defectele femeilor; adică nişte defecte pe care le putem separa cu greu de calităţile lor. Ceilalţi artişti ar trebui să răspundă cu calm acestor artişti-critici: — Continuaţi să faceţi cu arta voastră ceea ce aţi făcut cu ea aşa de bine pînă acum şi lăsaţi-ne pe noi să facem ceea ce sîntem noi în stare să facem, — iar artiştilor rataţi şi criticilor improvizaţi: — Nu ne pretindeţi nouă să facem ceea ce n-aţi putut face voi sau ce va fi opera viitorului, despre care nici voi, nici noi, nu ştim nimic. — În fapt, artiştii nu răspund astfel, căci în răspunsul lor se strecoară pasiu-

nea; dar totuşi acest răspuns e răspunsul logic, şi, cu el, chestiunea e logic încheiată, deşi trebuie avut în vedere că disputa nu se va termina, ba chiar va dura atîta vreme cît vor exista artişti, şi artişti intoleranţi şi artişti rataţi: cu alte cuvinte, veşnic.



Există şi o altă concepţie asupra criticii văzută ca o magistratură, ca un *judecător*, aşa cum în prima e văzut în chip de pedagog şi tiran. Ea atribuie criticii sarcina nu de a promova şi a îndruma viaţa artei — care e promovată şi îndrumată, dacă vrem să zicem aşa, doar de istorie, adică de mişcarea generală a spiritului în decursul istoriei — ci pur şi simplu de a discerne frumosul de urît în arta care a fost deja produsă, şi a consacra frumosul şi a reproba urîtul, graţie solemnităţii sentinţelor ei austere şi conştiincioase. Dar mă tem că, chiar cu această definiţie nu înlăturăm acuzaţia de inutilitate ce se aduce criticii, cu toate că acuzaţia poate fi justificată acum oarecum altfel. E oare nevoie de critică pentru a distinge frumosul de urît? Nu cumva producerea artei înseamnă tocmai această discernere? căci artistul ajunge la puritatea expresiei tocmai prin eliminarea urîtului care ameninţă să-l copleşească; iar urîtul sînt pasiunile sale de om care se revoltă împotriva pasiunii sale pure de artist, slăbiciunile lui, prejudecăţile, tabieturile, nepăsarea, graba în execuţie, faptul că e atent pe de o parte la opera sa şi pe de alta la public, la editor, la impresar: toate acestea împiedică în artist gestaţia fiziologică şi naşterea normală a imaginii-expresii, împiedică naşterea de către poet a versului muzical şi creator, de către pictor a desenului sigur şi a culorii armonioase, de către compozitor a melodiei. Toţi aceştia dacă nu izbutesc să se păzească de ele, vor da naştere în operele lor unor versuri sonore şi goale, unor incorectitudini, unor disonanţe, unor discordanţe. Şi, cum artistul e, în actul producerii operei, un judecător, şi încă un judecător sever al său însuşi, un judecător căruia nu-i scapă nimic — nici măcar ceea ce scapă altora —, şi ceilalţi izbutesc şi ei să discearnă, în spontaneitatea actului de a contempla, în mod nemijlo-

cît și în condiții foarte bune, în ce măsură artistul a fost artist și în ce măsură un om, un simplu om, să discerne în ce opere sau în ce părți ale unor opere domnesc entuziasmul liric și fantezia creatoare și în care dintre ele aceste calități și-au pierdut căldura și au cedat locul altor lucruri, care par a fi artă și care (considerate sub acest fals aspect) sînt socotite „urîte". La ce mai servește sentința unui critic, cînd verdictul a fost deja dat de geniul artistului și de gustul lui? Or, geniul și gustul sînt o adevărată legiune, un popor întreg, sînt consensul general și secular. Faptul e cu atît mai adevărat cu cît sentințele criticii ajung totdeauna prea tîrziu: spre a consacra forme deja consacrate solemn prin aplaud universal (de altminteri nu trebuie confundat simplul aplaud cu bătaia din palme și rumoarea mondenă, permanența gloriei cu labilitatea norocului); în sfîrșit verdictele criticii condamnă opere urîte, deja condamnate, perimate și uitate, sau lăudate încă în vorbe, din rea credință, din spirit partizan sau din încăpățînare orgolioasă. Critica, înțeleasă ca o magistratură, ucide pe morți și suflă viață asupra celor vii și, pe drept cuvînt vii, închipuindu-și că suflul ei e cel al unuia care dă viață, adică face un lucru inutil, inutil, pentru că acest lucru a fost făcut înainte de ea. Aș întreba dacă măreția lui Dante sau a lui Shakespeare sau a lui Michelangelo a fost stabilită de critici sau mai curînd de mulțimea de cititori și de contemplatori. Că la mulțimea celor care au aclamat și aclamă pe acești mari artiști se adaugă, așa cum e și firesc, și literați și critici profesioniști, aceasta nu face ca aclamația lor să difere, în această privință, de cea a celorlalți, ba chiar de cea a copiilor și a maselor, căci toți oamenii sînt în egală măsură dispuși să-și deschidă sufletul în fața frumosului, care vorbește tuturor, afară de cazul că uneori frumosul tace din dispreț — atunci cînd descoperă figura încruntată a unui critic — judecător.



Astfel ia naștere o a treia concepție despre critică: critica ca *interpretare* sau *comentariu*, care se poartă respectuos cu opera de artă și care-și limitează sarcina la a șterge praful, a pune în lumină și a oferi date asupra epocii

în care a fost pictată o pînză și asupra lucrurilor pe care le reprezintă ea, și în a explica formele lingvistice, aluziile istorice, datele materiale sau ideile unui poem. Și într-un caz și într-altul, îndeplinindu-și sarcina, ea lasă ca arta să acționeze în mod spontan în sufletul celui care o contemplă sau o parcurge la lectură, și care va judeca apoi așa cum gustul lui intim îl va îndemna să judece. În acest caz, criticul se prezintă ca un ghid doct sau ca un răbdător și discret învățător: „critica e arta de a învăța pe alții să citească" a definit critica un ilustru critic; și definiția lui nu a rămas fără ecou. În clipa de față nimeni nu mai contestă utilitatea ghizilor de muzee și de expoziții, sau a învățătorilor și, cu atît mai mult, a ghizilor și învățătorilor erudiți, care știu atîtea lucruri necunoscute de cei mai mulți și pot să le ofere o mulțime de îndrumări. Nu numai arta cea mai depărtată de noi are nevoie de ajutorul unor asemenea oameni, dar chiar și arta din trecutul foarte apropiat, sau cum s-ar zice, arta contemporană care deși tratează subiecte și se prezintă în forme ce par evidente, nu e totuși suficient de evidentă; și uneori e nevoie de un efort destul de mare pentru a pregăti pe oameni ca să simtă frumusețea unei poezioare sau a unei opere de artă oarecare, născută totuși foarte de curînd. Prejudecăți, deprinderi, uitarea formează niște obstacole în drumul spre acea operă, și e nevoie de mîna expertă a interpretului și a comentatorului, pentru a înlătura aceste obstacole și a le pune la locul lor. În acest sens, critica e, negreșit, de mare folos; dar nu știu de ce trebuie să mai numim critică acest gen de travaliu care are numele lui propriu: interpretare, comentariu, exegeză. Ar trebui să n-o numim așa, măcar pentru că dă naștere unui termen sinonim echivoc.

■

Echivoc, pentru că critica pretinde și vrea să fie, și de fapt e altceva: ea nu vrea să invadeze arta, să redescopere frumusețea frumosului și urîțenia urîtului, ea nu vrea să se umilească în fața artei, ci dimpotrivă să-și dea aere de superioritate în fața artei, care e mare, și, într-un anume

sens, să se situeze de peasupra ei[1]. Ce este, în acest caz, critica legitimă și autentică?

Înainte de orice, ea e *cele trei lucruri* pe care le-am lămurit pînă acum, *luate la un loc;* cu alte cuvinte, acele trei lucruri sînt condițiile necesare ale criticii, fără de care aceasta nu ar putea lua naștere. Fără momentul artei (și, așa cum am văzut, critica ce se pretinde productivă și ajutătoare a producției artistice sau care respinge anumite forme de producție artistică în favoarea altora, e, într-un anume sens, o artă împotriva artei) i-ar lipsi criticii tocmai materia asupra căreia să se exercite. Fără gust (critica judecătorească) ar lipsi criticul de experiența artei, arta care devine o parte din spiritul său, deosebită de non-artă și de care el se bucură, opunînd-o acesteia din urmă. I-ar lipsi, în sfîrșit, experiența aceasta, dacă nu ar avea exegeza, adică dacă nu ar avea acel ceva ce înlătură obstacolele din calea fanteziei reproducătoare, oferind spiritului datele prealabile istorice, de care are nevoie și care reprezintă combustibilul ce se consumă în incendiul fanteziei.



Dar ajunși aici, ar fi bine ca, înainte de a trece mai departe, să soluționăm o chestiune gravă, care a fost formulată și care de obicei e reluată adesea în forme mereu noi în sfera literaturii filozofice și a gîndirii comune și care, desigur, dacă ar izbuti să pară justificată, nu numai că ar compromite posibilitatea existenței criticii, despre care am vorbit, dar ar compromite chiar posibilitatea fanteziei reproducătoare și a gustului. A aduna, așa cum face exegeza, materiale în vederea reproducerii operei de artă a altcuiva (sau însăși opera noastră din trecut, în cazul în care ne chinuim memoria și ne consultăm însemnările, pentru a ne aminti ce eram pe vremea cînd am produs acea operă) și a reproduce în fantezie acea operă de artă

1 „Pentru critic și pentru poet e o clipă fericită situația în care și unul și celălalt pot afirma, pe drept, ca omul de știință din antichitate: *Am găsit.* Poetul descoperă regiunea în care geniul său poate exista și se poate desfășura de acum înainte; criticul descoperă instinctul și legea acestui geniu". (SAINTE-BEUVE, *Portrete literare* I, 31).

în trăsăturile ei autentice e, într-adevăr, posibil? Adunarea materialului necesar se poate realiza vreodată integral? și dacă da, fantezia se va lăsa dominată de el, în travaliul ei de reproducere? Sau nu cumva va lucra ca o fantezie nouă, înglobînd acele materiale noi? Și nu va fi oare obligată, în neputința ei, de a reproduce într-adevăr ceea ce e al altuia și ceea ce reprezintă trecutul? E oare de conceput reproducerea individualului, a acelui *individuum ineffabile*, cînd toate filozofiile sănătoase ne învață că nu se poate reproduce în veci decît universalul? Prin urmare, reproducerea operelor de artă ale altuia, sau a celor din trecut, nu va fi absolut imposibilă; și reproducerea care, de obicei, în conversațiile obișnuite, e dată ca un fapt normal și care constituie o premisă expresă și subînțeleasă a oricărei discuții asupra artei nu va fi din întîmplare (cum s-a mai spus despre istorie în genere) *une fable convenue?*

Într-adevăr, dacă abordăm această problemă, pornind oarecum dinafara ei, pare cu totul neverosimil ca încrederea fermă pe care toți oamenii o posedă în comprehensiunea și înțelegerea artei să n-aibă nici un fundament. Și aceasta cu atît mai mult cu cît observăm că cei care, situîndu-se în punctul de vedere al teoriei abstracte, neagă posibilitatea reproducerii sau, cum spun ei, caracterul absolut al gustului sînt apoi cei mai tenaci susținători ai propriilor lor judecăți de gust, și-și dau foarte bine seama de diferența care există între a afirma că vinul îmi place sau îmi displace pentru că se potrivește sau nu cu organismul meu, și a afirma că o poezie e frumoasă iar alta e o prostie: cea de-a doua ordine de judecăți (după cum a demonstrat Kant într-o analiză clasică) conține în ea pretenția irezistibilă a validității universale; or, oamenii se pasionează pentru ea, și pe vremea cavalerismului existau chiar unii care apărau cu spada în mînă frumusețea *Ierusalimului eliberat*, în timp ce nimeni, după cum se știe, nu și-a riscat viața, susținînd caracterul plăcut sau neplăcut al vreunui vin. Nu are nici o valoare obiecția că opere lamentabile din punct de vedere artistic plac totuși multora, sau dacă nu altora, măcar unui singur om: autorului lor, căci nu se pune la îndoială faptul că au plăcut (pentru că nimic nu se poate naște dintr-un suflet fără un consum al

acelui suflet, și, ca atare, fără o plăcere corelativă), ci doar faptul că plăcerea aceea a fost de ordin estetic și s-a bazat pe o judecată de gust sau estetică. Și dacă de la îndoiala extrinsecă trecem la modul intrinsec de a considera lucrurile, trebuie să spunem că obiecția împotriva posibilității de a concepe reproducerea estetică se bazează pe o realitate concepută, la rîndul ei, ca o adunătură de atomi sau ca o monadă abstractă, alcătuită din monade lipsite de comunicare între ele și armonizate doar dinafară. Dar nu aceasta e realitatea: realitatea e unitate spirituală și, în unitatea spirituală nimic nu se pierde, totul e o eternă posesiune. Nu numai reproducerea dar, în genere, amintirea oricărui fapt (care de altminteri e totdeauna reproducere de intuiții) ar fi de neconceput fără unitatea realului. Dacă încercăm să fim noi înșine Cezar și Pompei, adică acel universal care se determină o clipită prin Cezar și prin Pompei, și care se determină acum prin noi ca existînd în noi, nu ne-am putea face nici o idee despre Cezar și despre Pompei. Ar fi o doctrină care cu siguranță ține de o filozofie *sana* faptul că individualul nu se poate reproduce, ci doar universalul, dar ar fi o filozofie sănătoasă de tip scolastic, care separa universalul de individual, făcea din acesta din urmă un accident al primului (praful care dă un farmec timpului) și ignora faptul că adevăratul universal e universalul individuat și că singurul, adevărat *efabil* (care poate fi spus *N. T.*) e așa-zisul *inefabil*, concretul și individualul. Și, în sfîrșit, ce importanță are faptul că nu avem niciodată la îndemînă materialul pentru a reproduce cu desăvîrșită exactitate toate operele de artă sau o singură operă de artă din trecut? Reproducerea absolut exactă e, ca orice efect uman, un ideal, care se realizează la infinit și, datorită însuși acestui fapt, el se realizează mereu în felul în care admite acest lucru conformarea cu realitatea în oricare din momentele considerate în timp. Există într-o poezie vreo nuanță a cărei semnificație ne scapă? Nimeni nu va accepta să afirme că nuanța aceasta despre care în clipa de față avem o viziune confuză care nu ne satisface, nu va fi determinată mai bine în viitor, grație studiului și reflecțiunii și a formării unor condiții favorabile și a unor curente de simpatie.

Iată de ce, pe cît e gustul de sigur pe dreptul lui de a discuta, pe atît sînt de neobosite cercetarea și interpretarea istorică în lucrarea lor de restaurare, de conservare, de extindere a domeniului cunoașterii trecutului. Să-i lăsăm pe relativiștii și pe scepticii care n-au încredere în gust și în istorie, să scoată din cînd în cînd strigăte disperate, care nu vor provoca, așa cum am văzut, nici măcar în ei, disperarea că nu pot judeca.

■

Dar să închidem această lungă dar indispensabilă paranteză și să reluăm firul expunerii noastre, spunînd că arta, exegeza istorică și gustul sînt doar *antecedente* ale criticii și nu *critica* propriu-zisă. De fapt, cu aceste trei momente presupuse, nu se obține nimic altceva decît reproducerea și plăcerea provocată de imaginea-expresie, cu alte cuvinte, ne întoarcem și ne punem, nici mai mult nici mai puțin, decît în condiția artistului producător, în actul prin care el a produs imaginea. Nu putem ieși din acea condiție, propunîndu-ne doar, așa cum vor unii, să reproducem într-o nouă formă opera poetului și a artistului, dînd un echivalent al ei; de aici definirea criticului ca: *artifex additus artifici*. Și nu putem ieși, pentru că reproducerea aceasta într-un veșmînt nou ar fi o traducere, sau o variantă, o altă operă de artă, inspirată într-o măsură oarecare de prima. Iar dacă ar fi exact ca ea, ar fi o reproducere pur și simplu, o reproducere materială, cu aceleași cuvinte, cu aceleași culori, cu aceleași tonuri, adică o reproducere inutilă. Criticul nu e un *artifex additus artifici*, ci un *philosophus additus artifici:* opera lui nu se realizează decît dacă imaginea receptată e conservată și depășită; ea aparține gîndirii care, așa cum am văzut, depășește și aruncă o nouă lumină asupra fanteziei și face din intuiție o formă de percepție, dă un sens calitativ realității și, prin aceasta, distinge realitatea de irealitate. În această percepție, în această distincție, care e totdeauna și în ansamblul ei o critică sau o judecată, în speță critica artistică de care ne ocupăm acum, se naște din întrebarea: dacă, și în ce măsură, faptul ce se află în fața noastră ca o problemă *este intuiție*, adică e real ca

atare și dacă, și în ce măsură, nu e ca atare, adică e ireal: realitate și irealitate, care în artă poartă numele de frumusețe și urîțenie, așa cum în logică poartă numele de adevăr și eroare, în economie folos și pagubă, în etică bine și rău. Așa că întreaga critică artistică se poate reduce la următoarea propoziție extrem de simplă, care, de altfel, e suficientă pentru a diferenția opera ei de cea a artei și a gustului (care, considerate în ele însele sînt din punct de vedere logic, fără grai) și de erudiția exegetică (căreia îi lipsește sinteza logică și care e și ea, deci, din punct de vedere logic, fără grai): — „Există o operă de artă *a*", împreună cu propoziția negativă corespunzătoare; — „Nu există o operă de artă *a*".

■

Pare o stupiditate, dar și definiția artei ca intuiție părea pur și simplu o neghiobie, deși s-a văzut ulterior cîte lucruri cuprindea această definiție, cîte afirmații și negații: așa de multe încît nici eu, deși am procedat și procedez în mod analitic, nu am izbutit și nici nu voi izbuti să dau decît unele indicații. Iar următoarea propoziție sau judecată a criticii de artă: „Există o operă de artă *a*" implică înainte de toate, ca orice judecată, un subiect (intuiția operei de artă *a*) pentru cucerirea căruia e nevoie de o muncă de exegeză și de reproducere imaginativă, la care să se adauge discernămîntul pe bază de gust: fapt despre care ne-am putut da seama cît e de dificil și de complicat și, în care, mulți se pierd din lipsă de fantezie sau din cauza culturii lor reduse și superficiale. Propoziția aceasta implică, apoi, ca orice judecată, un predicat, o categorie și, în cazul de față, o categorie artistică, ce trebuie concepută în cadrul judecății și care, astfel, devine conceptul de artă. Or, în ce privește acest concept, am văzut la cîte dificultăți și complicații dă el loc, și cum reprezintă o cucerire veșnic instabilă, continuu pîndită și asaltată și pe care e nevoie mereu să o apărăm împotriva asalturilor și a uneltirilor. Iată de ce, critica artistică se dezvoltă și crește, decade și reînvie o dată cu dezvoltarea, decadența și reînvierea filozofiei artei. Oricine poate compara ce a fost critica artistică în evul mediu (cînd se poate spune că nici n-a existat) și

ce a devenit ea în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu Herder, Hegel și cu romanticii, iar în Italia cu De Sanctis; și, într-un domeniu mai restrîns, ce a fost critica artistică în vremea lui De Sanctis și, ce a devenit ea în perioada naturalismului, care a urmat și în care conceptul de artă a intrat în beznă, confundîndu-se chiar cu fizica și cu fiziologia, ba chiar cu patologia. Și, dacă pentru o jumătate din ele sau pentru mai puțin de jumătate din ele, disputele asupra judecăților artistice țin de lipsa de claritate a ceea ce artistul a vrut să facă, de lipsa de simpatie și de gust, pentru cealaltă jumătate, sau pentru mai mult de jumătate din ele, disputele acestea derivă din insuficienta distincție a ideilor despre artă. De aici rezultă că doi inși pot fi de acord în substanță asupra valorii unei opere de artă și totuși unul aprobă prin afirmațiile sale ceea ce celălalt blamează, căci atît unul cît și celălalt se referă la altă definiție a artei.

■

Din cauza acestei dependențe a criticii în raport cu conceptul de artă, trebuie să distingem tot atîtea forme de falsă critică cîte forme de falsă filozofie a artei există, și, ca să ne limităm la formele cele mai importante, de care am vorbit, există un tip de critică care, în loc să reproducă și să caracterizeze arta, o fragmentează și o clasifică; există un alt tip de critică, moralistă, care tratează operele artistice ca pe niște acțiuni în raport cu scopurile pe care artistul și le propune sau ar fi trebuit să și le propună; există o critică hedonistă, care prezintă arta ca ceva care produce sau nu plăcere ori ca o distracție; există o critică intelectualistă care calculează progresul artei după cel al filozofiei, care se ocupă de filozofia lui Dante și ignoră pasiunile lui, și-l consideră slab pe Ariosto pentru că e un slab gînditor, iar pe Tasso ceva mai serios, pentru că are o filozofie mai serioasă, iar pe Leopardi contradictoriu în concepția lui pesimistă. Există apoi o critică care separă conținutul de formă, și pe care de obicei o numim psihologică căci în loc să se ocupe de operele de artă, se ocupă de psihologia artiștilor în măsura în care aceștia sînt oameni; există o altă critică care separă forma de conținut

și se complace în formele abstracte, căci acestea, după împrejurări și după simpatiile personale, îi aduc aminte de antichitate sau de evul mediu. Apoi există alta care descoperă frumusețea acolo unde găsește ornamente retorice; în sfîrșit, există o critică care, după ce fixează legile genurilor și ale artelor, acceptă sau respinge operele de artă în măsura în care ele se apropie sau se depărtează de modelele stabilite. Nu am enumerat toate tipurile de critică și nici nu am avut intenția de a o face, nici nu vreau să întreprind o critică a criticii, care n-ar putea fi altceva decît o repetare a criticii expuse mai sus și o dialectică a esteticii; or, chiar și sumarele indicații date ne-au făcut atenți asupra inevitabilei repetiții. Mai profitabil ar fi să facem un rezumat (dacă un rezumat rapid nu ne-ar lua prea mult spațiu) al istoriei criticii, și să așezăm numele istorice în locurile ideale pe care le-am indicat, și să arătăm cum critica pe bază de modele s-a dezvoltat mai ales în clasicismul italian și francez, cum critica conceptualistă a înflorit în cadrul filozofiei germane din secolul al XIX-lea, cea moralistă în perioada Reformei religioase și în *Risorgimento*-ul italian, cea psihologică în Franța o dată cu Sainte-Beuve și cu atîția alții, cea hedonistă s-a dezvoltat mai ales în aprecierile oamenilor de lume, ale criticilor de salon și de foileton. Să arătăm cum critica pe bază de clasificări s-a dezvoltat în școli, unde toți își închipuie că îndeplinesc conștiincios oficiul de critici cînd fac investigații asupra așa-numitei origini a versificației și a „tehnicii“, a „subiectelor“ sau a „genurilor“ literare și artistice, și a reprezentanților acestora.

■

De altminteri, formele pe care le-am descris sumar sînt forme de critică, măcar că de critică eronată. Ceea ce, să fim drepți, n-am putea afirma despre alte forme de critică, care ridică și ele steagul și se luptă între ele, luînd numele una de „critică estetică“ și cealaltă de „critică istorică“, și pe care îmi iau permisiunea de a le numi, așa cum merită, *critică pseudoestetică* (sau estetistă) și *critică pseudoistorică* (sau istoristă). Aceste două forme, deși se opun cu violență, una alteia, au în comun repulsia față de filozofie în genere și

față de conceptul de artă îndeosebi: împotriva oricărei intervenții a gîndirii în critica artistică, care, după unii, e treaba spiritelor artistice, iar după ceilalți, treaba eruditilor. Cu alte cuvinte, ei coboară critica sub critică, unii reducînd-o la gustul pur și la plăcerea pură a artei, iar ceilalți la pura investigație exegetică sau la pregătirea de materiale pentru reproducerea imaginativă. Ce are a face „Estetica", care implică gîndire și un concept asupra artei, cu gustul pur, lipsit de concept, ar fi greu de spus. Și ce are a face „Istoria" cu erudiția însăilată în jurul artei, nelegată organic de istorie, pentru că e lipsită de un concept al artei și nu știe ce e arta (din moment ce istoria pretinde totdeauna să cunoaștem lucrurile a căror istorie se povestește) e încă mai greu de stabilit. Am putea totuși indica cauzele acestei bizare „șanse" pe care au avut-o acești doi termeni. De altfel n-ar fi nimic rău în acești termeni și nici în refuzul de a exercita critica, cu condiția ca adepții uneia și ai celeilalte tendințe să se mențină în limitele pe care ei înșiși și le-au stabilit, adică primii să se bucure de operele de artă, iar ceilalți să adune materiale pentru exegeze și să lase critica pe seama celor ce vor s-o facă sau să se amuze, vorbind-o de rău, fără să se atingă de problemele ce aparțin propriu-zis criticii. Pentru a se menține în această atitudine de rezervă, ar trebui, nici mai mult nici mai puțin, decît ca esteticștii să nu deschidă gura, cînd se extaziază de artă și să-și mestece pe tăcute satisfacția; sau cel mult, cînd se întîlnesc cu alții ca ei, să se înțeleagă cu aceștia așa cum fac animalele, adică fără cuvinte (și încă ar fi de văzut dacă acest lucru e adevărat!): cu o expresie de extaz inconștient pe figură cu brațele deschise în semn de uluire, sau cu palmele unite în semn de mulțumire pentru bucuria pe care au încercat-o; toate acestea ar trebui să spună totul. Iar istoriștii, pe de altă parte, ar putea să vorbească, într-adevăr; să vorbească de codexuri, de corecturi, de date cronologice și topologice, de evenimente politice, de accidente biografice, de izvoare, de limbă, de sintaxă, de metrică, dar niciodată de artă. Aceștia servesc opera de artă, dar, în calitatea lor de simpli erudiți, ei nu au dreptul să-și ridice ochii asupra ei, așa cum servitorul n-are dreptul să-și ridice privirea asupra chipului stăpînei ale cărei haine le scutură sau ale cărei mîncăruri le prepară:

sic vos, non vobis. Dar încercați numai să pretindeți oamenilor, oricît de extravaganți ar fi ei concepțiile lor și cît de fanatici ar fi ei prin extravaganțele lor, să comită asemenea abstențiuni, asemenea sacrificii și acte de eroism! Încercați mai ales să pretindeți cuiva, care pentru un motiv sau altul s-a amuzat toată viața lui cu arta, să nu vorbească despre artă și să n-o judece! Chiar și esteteștii fără grai vorbesc, judecă și fac raționamente în legătură cu arta și tot așa fac și istoriștii care nu pot trage nici o concluzie. Și cum ei nu au ca îndrumător filozofia — căci o disprețuiesc și o detestă — și nici *conceptul* de artă, (deși au nevoie de acest concept), cînd bunul lor simț nu le dictează, întîmplător și fără să-și dea seama, conceptul acesta just, ei se rătăcesc printr-o mulțime de *preconcepții*: moraliste și hedoniste, intelectualiste și de conținut, formaliste și retorice, filologice și academice, pe care le-am mai amintit, atașîndu-se cînd de unele cînd de altele, ori tulburîndu-le sau amestecîndu-le pe toate, unele cu altele. Spectacolul cel mai bizar (pe care totuși, filozoful poate să-l prevadă) constă în faptul că în divagațiile lor absurde pe tema artei, esteteștii și istoriștii, adversari ireconciliabili și care acționează de pe poziții opuse, se împacă așa de bine încît sfîrșesc prin a spune aceleași inepții. Și nimic nu e mai amuzant decît să depistezi cele mai învechite idei intelectualiste și moraliste în paginile celor mai pasionați iubitori de artă, atît de pasionați, încît detestă gîndirea și în paginile celor mai pozitivi istorici, atît de pozitivi, încît se tem să nu se compromită încercînd să înțeleagă obiectul cercetărilor lor, care întîmplător, de data aceasta se numește artă.

■

Adevărata critică artistică este, desigur, critica *estetică*, dar nu pentru că ea disprețuiește filozofia, cum face critica pseudoestetică, ci tocmai pentru că ea acționează ca o filozofie și ca o concepție despre artă; adevărata critică artistică e și *istorică*, dar nu pentru că se ocupă cu chestiunile exterioare ale artei, cum face critica pseudoistorică, ci tocmai pentru că după ce s-a servit de datele istoriei pentru reproducerea imaginativă a operei de artă (și pînă aici ea

nu e încă istorie), îndată ce a obținut această reproducere, ea devine *istorie,* determinînd ce anume e acel fapt pe care l-a reprodus cu ajutorul imaginației, adică, caracterizînd faptul prin concept și stabilind care e propriu-zis faptul care s-a petrecut. În felul acesta, cele două tendințe care se află în opoziție în ceea ce privește orientarea criticii coincid în conținut, iar *„critica istorică artistică"* și *„critica estetică" sînt același lucru:* e același lucru dacă adoptăm unul sau altul dintre acești termeni; și unul și celălalt poate fi folosit în diferite cazuri particulare din motive de oportunitate; în cazul în care dorim, de pildă, să atragem atenția, cu primul termen, îndeosebi asupra necesității înțelegerii artei, iar cu al doilea, asupra obiectivității istorice a modului de a considera lucrurile. În felul acesta își găsește soluția și problema, ridicată de unii metodologi, dacă istoria intră în critica de artă ca un mijloc sau ca un scop: fiind în sfîrșit limpede că acea istorie pe care o folosim ca pe un mijloc, tocmai fiind mijloc, nu mai este istorie ci material exegetic. Iar aceea ce are valoare de scop e, istorie desigur, dar ea nu intră în critică, ca un element special ci ca un constitutiv și un întreg. Or tocmai acest lucru e exprimat de cuvîntul „scop".

■

Dar dacă critica artistică e critică istorică, rezultă de aici că sarcina de a deosebi frumosul de urît nu se poate reduce la a aproba pur și simplu sau a respinge, cum se întîmplă în conștiința imediată a artistului, în măsura în care produce, sau a omului de gust, în măsura în care contemplă. Ea trebuie să se extindă și să se înalțe pînă la ceea ce se numește *explicație.* Din moment ce în lumea istoriei (care de altfel e lumea și nimic mai mult) nu există fapte negative sau privative, ceea ce repugnă gustului și e urît pentru că nu e artistic, din punctul de vedere al istoriei, nu va fi nici repugnant nici urît, căci istoria știe că ceea ce nu e artistic este totuși *altceva,* și acest ceva are dreptul său la existență, în măsura în care a existat. Nu e artistică alegoria virtuoasă și catolică pe care Torquato Tasso a compus-o pentru *Gerusalemme liberata* sau declamațiile patriotice ale lui Niccolini și ale lui Guerrazzi,

sau subtilitățile și figurile de stil pe care Petrarca le-a introdus în versurile sale nobile, grațioase și melancolice; dar alegoria lui Tasso e una dintre manifestările acțiunii contrareformei catolice în țările latine; declamațiile lui Niccolini și ale lui Guerrazzi sînt niște tentative violente de a excita sufletele italienilor împotriva străinilor și a preoților, sau adeziuni la moda acestui gen de acte. Subtilitățile și figurile de stil ale lui Petrarca sînt o formă a cultului eleganței tradiționale a trubadurilor, întărit și îmbogățit de noua atmosferă culturală italiană, adică sînt niște fapte practice demne de respect și foarte semnificative din punct de vedere istoric. Ca să ne exprimăm mai ușor și ca să ne acomodăm vorbirii curente, putem foarte bine să continuăm să vorbim de urît și de frumos, în domeniul criticii istorice, cu condiția să arătăm în același timp sau să indicăm ori să lăsăm să se înțeleagă, sau cel puțin să nu excludem, conținutul *pozitiv,* nu numai al *frumosului,* dar și al *urîtului,* care nu poate fi condamnat atît de radical pentru urîțenia lui decît în momentul în care îl vom *justifica* și-l vom *înțelege în întregime,* pentru că în acest caz îl vom smulge în modul cel mai radical din sfera artei.

Iată de ce critica artistică, cînd e într-adevăr estetică sau istorică, își extinde domeniul devenind în același timp o *critică a vieții,* căci ea nu se poate judeca, adică nu le poate da calificativul de operă de artă fără să judece în același timp operele aparținînd întregii vieți spirituale, caracterizîndu-le pe fiecare în parte potrivit specificului ei: așa cum se vede la criticii într-adevăr mari și îndeosebi la De Sanctis, care e un critic tot atît de profund în artă pe cît e în filozofie, în morală și în politică, în *Istoria literaturii italiene* și în *Eseurile critice,* și e tot atît de profund într-un anumit domeniu pentru că e tot atît de profund și în celelalte, și invers: forța modului său de a face considerații estetice perfecte asupra artei e tot una cu forța modului său de a face considerații perfecte asupra moralei și a modului său de a face considerații logice perfecte atunci cînd filozofează, și așa mai departe. Formele spiritului, de care critica se folosește ca de niște categorii ale judecării, pot fi distinse, în mod ideal, în unitate, dar nu pot fi separate din punct de vedere material una de alta și în raport cu unitatea, dacă nu vrem să le vedem

pierzîndu-şi brusc seva şi murind. Distincţia care se face de obicei între critica artistică şi celelalte feluri de critică ne serveşte deci numai pentru a indica că atenţia celui care vorbeşte sau care a scris se îndreaptă mai curînd asupra unuia dintre aspectele aceluiaşi unic şi indivizibil conţinut decît asupra altuia. Iar distincţia de care m-am folosit pînă acum în expunerea mea, din motive de claritate didactică, cea dintre *critica* şi *istoria artistică* e şi ea tot empirică: această distincţie vine anume de acolo, că în examinarea literaturii şi a artei contemporane, prevalează tonul judecătoresc şi polemic, cu care se potriveşte mai bine termenul de „critică", iar în cea a literaturii şi artei mai vechi prevalează tonul narativ pentru care motiv e mai bine să întrebuinţăm termenul de „istorie". De fapt, *critica* adevărată şi completă este *nararea istorică* senină *a ceea ce s-a întîmplat*: istoria este singura şi adevărata critică care se poate exercita asupra faptelor omenirii, care nu pot fi nişte nonfapte, din moment ce s-au întîmplat şi nu pot fi dominate de spirit în alt mod decît *înţelegîndu-le*. Şi tot aşa cum am văzut că critica artistică nu poate fi distinsă de alte feluri de critică, tot astfel nu putem separa decît din motive de ordin literar istoria artei de istoria integrală a culturii omeneşti, în mijlocul căreia ea îşi urmează, desigur, legea ei proprie, care e arta, dar de la care ea primeşte impulsul istoriei, ce aparţine spiritului în totalitatea lui şi nu doar unei anumite forme a spiritului, scoasă dintre celelalte.

ÎNCEPUTUL, PERIOADELE ȘI CARACTERISTICILE ISTORIEI ESTETICII

I

Cu alt prilej, scriind unele note de istorie a Esteticii, am adoptat opinia curentă, și anume că Estetica e o știință cu totul recentă, apărută între secolele XVI și XVII, și care s-a dezvoltat cu vigoare în ultimele două secole. Și cu toate că am revenit de mai multe ori, plin de îndoieli, asupra acestei afirmații, și am pus-o în discuție în mine însumi, a trebuit să admit totdeauna pînă la urmă că e așa. Afirmînd și acum acest lucru, consider oportun să adaug unele considerații care ne vor ajuta să o adîncim, să o determinăm și în același timp s-o facem și mai convingătoare.

În primul rînd, afirmația că în decursul lungii perioade care ține de la civilizația greacă pînă la sfîrșitul Renașterii italiene, știința esteticii nu a existat, nu înseamnă (cum și-au închipuit unii) că oamenii care au trăit pe atunci nu aveau *noțiunea* poeziei și a artei în genere. Această din urmă probabilitate este absurdă în însăși formularea ei teoretică, căci ar fi absurd ca spiritul, în vreunul din momentele istoriei sale, să nu aibă conștiința de sine însuși și să fie lipsit de conceptele sale esențiale. Această probabilitate ar fi în directă contrazicere cu faptele, căci nu putem nega existența noțiunii, ba încă a înaltei noțiuni a poeziei și artei care domina judecățile grecilor și ale romanilor, nu numai la artiștii, literații și criticii lor, ba chiar și în cercurile sociale și uneori (cum a fost cazul Atenei în anumite epoci fericite) la poporul întreg. Dacă un asemenea concept n-ar fi existat și nu ar fi fost activ, cum s-ar fi putut forma, în antichitate, distincțiile dintre frumos și urît, clasificările și regulile poetice care au rezistat intacte sau aproape neatinse încercării veacurilor? În ce fel gîndeau acei rafinați cunoscători pe care și azi îi admirăm în atîtea opere și fragmente de opere ale gîndirii greco-romane, în comediile lui Aristofan și în dialogurile lui Platon, în tratatele de poetică și de retorică ale lui Aristotel, ale lui Cicero și ale lui Quintilian, autorul lui *De oratoribus* și cel care a studiat *Stilul sublim*? Tot pentru aceleași evidente

constatări, de fapt, nu putem refuza conceptul de artă nici epocii Renașterii, în care (în afară de faptul că înșiși poeții, pictorii și sculptorii au discutat cu subtilitate problemele artei) au existat legiuni întregi de critici de profesie, care au știut să discearnă aurul și argintul în literatura antică și în cea modernă și, ca să dăm un exemplu, au știut să descopere și să afirme forma frumoasă și sănătoasă a lui Ariosto, noutatea și începutul de morbiditate din Tasso, exact așa cum, în alt sens, a făcut Aristofan cu tragedia lui Euripide în comparație cu cea lui Eschile. Din motive mai puțin evidente, dar nu mai puțin certe, sîntem obligați să recunoaștem existența conceptului de artă și în secolele așa-zisului ev mediu, secole care dacă au produs (și au produs efectiv) poezie și artă, nu le-au putut produce fără ca alături de acestea să nu apară ca un reflex natural, o judecată a poeziei și a artei. Și, într-adevăr, și evul mediu a avut, după cum se știe școlile, profesorii de retorică și mecenații lui în domeniul artei și al literaturii, precum și competițiile lui de poezie cu respectivele lor verdicte.

În al doilea rînd, dacă negăm existența Esteticii în epoca de care am vorbit, aceasta nu înseamnă că pe atunci oamenii nu s-au preocupat intens de chestiunile artistice; căci doar Grecilor și Romanilor le datorăm întemeierea, *științei practice* sau *empirice* a artei, în diversele ei forme: gramatica, retorica, poetica, precum și culegerile de precepte privitoare la artele figurative, la arhitectură și la muzică. Tratatele acestea nu au fost cu totul uitate în decursul evului mediu, ci au fost păstrate și studiate sub formă de rezumate sau au fost cuprinse în enciclopedii, fiind chiar dezvoltate într-o oarecare măsură, cu arta scrierii și a ritmului, în conformitate cu noile nevoi. Toate acestea au reapărut în timpul Renașterii și au fost comentate, detaliate, amplificate și retopite în alte noi tratate care cuprindeau literatura și arta antică împreună cu literatura și arta noilor națiuni. De la sofiștii greci pînă la umaniștii italieni s-a înfăptuit o operă imensă în această direcție: o operă adevărată și specifică, pozitivă, profitabilă, nu o agitație vană, o deviație, o operă de pedanți, cum a apărut mai tîrziu și apare uneori și în zilele noastre, din cauza ecoului ce se simte încă în aer, a protestelor violente din perioada de revoltă tumultuoasă a romantismului. Cu toate acestea,

cu toţii continuăm să vorbim de tragedie şi de comedie, de epică şi de lirică, de poezie şi de proză; toţi recurgem la distincţia între expresii proprii şi expresii metaforice, între sinecdoce, metonimii şi hiperbole; nimeni nu poate face abstracţie de categoriile gramaticale, de substantive, adjective, verbe, adverbe; cu toţii vorbim, cînd e cazul, de stiluri arhitecturale, de portrete şi de peisaje, de sculptură *en ronde basse* sau în *alto* sau *basorelief*, ba chiar, mai mult, stabilim toate conceptele empirice noi, după modelul vechilor concepte şi corespunzînd noilor condiţii culturale şi noilor fapte pe care trebuie să le stăpînim. Desigur, la început întrebuinţăm aceste concepte, atît pe cele vechi cît şi pe cele noi, cu grija ce o acordăm unui lucru necunoscut, ţinînd seama de limitele lor, şi avînd conştiinţa scopului lor, care e de ordin practic nu critic şi nici speculativ, în aşa fel încît ele sînt şi nu sînt conceptele celor vechi, iar dacă sînt, ele sînt purificate de prejudecăţile legate de ele şi amestecate cu ele. Dar tocmai acest fapt dovedeşte că opera săvîrşită în această privinţă de cei vechi are caracterul unui cîştig temeinic, atît de temeinic încît îl putem readapta, modifica şi înţelege mai bine, dar nu ne putem elibera niciodată de el. Dacă ne-am închipui, pentru o clipă, epoca în care nu existau sau existau doar într-o formă rudimentară şi primitivă manualele de gramatică, de retorică, de poetică sau alte culegeri de precepte şi ne-am imagina că am fi liberi să le alcătuim sau nu, fiind însă conştienţi de toate inconvenientele ca şi erorile pe care ele le vor cuprinde în momentul apariţiei, ar fi imposibilă chiar şi ideea unei posibilităţi de a nu le mai alcătui: numai această ipoteză ne face să vedem limpede că asemenea manuale au fost indispensabile. Dar în cazul de mai sus e vorba nici mai mult nici mai puţin decît să fim atenţi la tehnica şi la instrumentele educaţiei literare şi artistice; aceasta a putut fi, şi a şi fost de multe ori, ignorată în ceea ce priveşte marea ei eficacitate şi importanţă şi înlocuită cu vagul îndemn spre „spontaneitate“ spre „genialitate“. Or, ea ne impune prin ea însăşi propria sa recunoaştere, sub ameninţarea unei aspre sancţiuni la adresa indivizilor şi societăţii care s-au lipsit de ea şi care, afectînd o anume lene şi confuzie, dau dovadă de lipsă de disciplină, părînd astfel să reclame jugul foarte util al

acesteia. Fără îndoială, că multe din tratatele din antichitate și din Renaștere aveau un caracter pedant, și pedante erau multe din doctrinele lor, care făceau ca mecanismul să fie prea mecanic; dar fără a mai pomeni de faptul că pedanți se întîlnesc pretutindeni și în toate timpurile, să notăm că la cei mai buni dintre acești autori, pedanteria e totdeauna temperată de conceptul de artă, foarte înalt și viu în vremurile acelea, iar mecanismul inevitabil și intrinsec sarcinii lor e, dacă ne putem exprima astfel, un mecanism flexibil, cu continue referințe la lucrurile reale și capabil de tranzacții ce par niște contradicții și care sînt de fapt niște inteligente forme de acomodare. Chiar și azi, cînd luăm din nou în mînă aceste cărți, găsim în ele adesea o frînă și un îndrumător, o *medicina mentis* împotriva pericolului și răului obicei al tendințelor romantice excesive, și aflăm plăcerea de a ne supune învățămîntului vechilor maeștri.

În al treilea rînd, nu se poate nega faptul că, în afara conceptului de artă, răspîndit în general, și care acționa sub forma judecăților, au apărut în vremurile acelea și germenii altor idei ce pot fi socotite mai propriu filozofice: așa ar fi (ca să amintim doar pe cele mai importante) scepticismul lui Platon cu privire la valoarea poeziei și care conținea în el nevoia de investigații asupra rolului imaginației și asupra raportului imaginației cu cunoașterea logică. De asemenea, tot la acest filozof găsim opoziția dintre mituri și idei, dintre fabule și raționamente, dintre imagini și concepte cu atribuirea miturilor și nu a ideilor, poeziei. Apoi, întîlnim ideile profunde și mult mai bine determinate ale lui Aristotel despre poezie, care se deosebește de istorie prin aceea că se raportează la universal sau la ideal, despre deosebirea dintre poezia profundă și simpla formă metrică, despre puterea catarctică pe care o au anumite reprezentări artistice, despre corelația dintre dialectică și retorică, despre propozițiile lipsite de semnificație logică, dar totuși apte de a fi luate în considerație din punctul de vedere al retoricii; în sfîrșit, încercarea făcută de Plotin de a dizolva frumosul lucrurilor exterioare într-un frumos de ordin interior și spiritual și a uni conceptul de frumos cu cel de artă. Chiar și doctrinele foarte răspîndite despre poezia orientată spre plăcere, sau despre

poezia ca o învăţare plăcută a adevărului sau ca un îndemn amabil spre bine, sau ca o imitaţie a naturii, nu sînt cu totul lipsite de conţinut filozofic, nici improprii unor dezvoltări critice; prima dintre ele valorifică, în felul ei, plăcerea nelogică şi nemorală a artei împotriva caracterului logic şi moral al artei; cea de-a doua caracterul teoretic al artei împotriva simplului hedonism; a treia, caracterul concret şi individual al personificărilor artistice, asemănătoare prin aceasta operelor naturii, împotriva generalităţii abstracte a ideii lor. Chiar şi la scolastici putem nota cîte o indicaţie originală şi fecundă, cum ar fi cea în legătură cu *cognitio intuitiva* şi *species specialissima* la Duns Scot. În timpul Renaşterii, conceptul de adevăr poetic sau de „verosimil", cum i se spunea pe atunci, a fost întors pe toate feţele şi investigat cu anxietate, iar Fracastoro, Giordano Bruno, Campanella şi alţii au scos la iveală idei subtile asupra fenomenului poetic luat în totalitatea lui, asupra judecării nemijlocite a poeziei, asupra frumuseţii ca expresivitate. Putem, prin urmare — şi de această permisiune au profitat copios compilatorii de dizertaţii academice — să adunăm aceste idei şi altele, precum şi observaţiile risipite pe ici pe colo şi să scriem despre „Estetica" cutărui sau cutărui autor din Antichitate, din Evul Mediu şi din epoca Renaşterii sau, în genere, despre Estetica acestor diferite epoci.

Dar chiar dacă facem aceste trei mari concesii, — şi chiar dacă sîntem avertizaţi din plin că nu trebuie să le neglijăm sau să le omitem, — ne apare încă mai clar că în epoca care durează din Antichitatea greacă pînă în secolul al XVII-lea nu se poate constata o estetică propriu-zisă. Căci acel concept de artă, a cărui eficacitate am salutat-o, era, aşa cum am spus, risipit în verdicte sau era difuzat în aforisme şi sentinţe, „separate şi fără legătură", cum spunea Socrate în dialogurile lui Platon, adică nu era legat în chip sistematic cu celelalte concepte filozofice. Ştiinţa artei era empirică, adică nu gîndea într-adevăr arta, ci se mulţumea să o dividă în părţi şi părticele, să generalizeze anumite cazuri izolate şi să stabilească, pe baza lor, anumite precepte. Sclipiri ale filozofiei artei sau ale esteticii care iluminau ici şi colo conştiinţa filozofilor nu numai că nu au avut urmări, dar s-au stins imediat, fără

nici un efect chiar pentru înșiși acei autori. Iar dacă ni se va obiecta că ele au avut totuși urmări, dar mai tîrziu și că, de pildă, negarea poeziei de către Platon a reapărut la Descartes și la Malebranche și a provocat, ca o contra-lovitură, revendicarea unora de a pune în drepturi fantezia, sau că schița unui sistem de frumusețe ca o iradiație imperfectă a ideii în natură și ceva mai perfectă în mintea artistului, făcută de Plotin, revine cu o mai mare bogăție de amănunte și cu mai multă maturitate metodologică în idealismul postkantian; și că aluziile lui Aristotel referitor la propozițiile nelogice s-au verificat în filozofia modernă a limbajului; și că *congnitio confusa* a lui Duns Scot a acționat asupra filozofiei lui Leibniz și prin el a produs *Aesthetica* lui Baumgarten; și că hedonismul estetic din antichitate a căpătat noi forțe, grație esteticienilor sensualiști din secolul al XVIII-lea, care au exercitat o mare influență asupra *Criticii puterii de judecare* a lui Kant și așa mai departe; dacă ni se vor obiecta toate acestea, vom afirma cu și mai multă tărie, că Estetica aparține epocii moderne, căci doar atunci germenii risipiți în epocile anterioare s-au putut dezvolta, și, numai atunci, valoarea acelor indicații anticipative a fost înțeleasă. Astfel, sentințele obscurului Heraclit au fost cuprinse în *Logica* lui Hegel; dar acest act de justiție, survenit așa de tîrziu, confirmă faptul că, cu toate intuițiile lui Heraclit, adevărata dialectică a rămas străină gîndirii antice.

Ca și în cazul dialecticii, motivul pentru care Filozofia artei sau Estetica a lipsit în Antichitate pînă în zorile epocii moderne trebuie căutat în caracterul gîndirii antice și nu mai puțin în cel al gîndirii medievale și rinascentiste, care a oscilat între natural și supranatural, între lumea aceasta și cealaltă lume, fără să se oprească efectiv la conceptul de spirit, care reprezintă o critică și o unificare a acestor două abstracții. De aceea au putut apărea o *fizică* și o *metafizică*, o *știință a naturii* și o *teologie*, cînd una cînd alta, ba chiar amîndouă în același timp, dar nicidecum o *Filozofie a spiritului*. Spiritul, în concepția aceasta, era pus pe același plan cu natura, ca un obiect printre obiecte, ca un lucru printre lucruri; și tot așa cum doctrina poeziei își pierdea conținutul în „fizică", adică în clasificările de tip naturalist ale gramaticilor, poeticilor, retoricilor și așa mai

departe, și logica își pierdea conținutul în sistemele de clasificări ale formelor extrinsece sau verbale, etica în clasificarea virtuților și obligațiilor morale, iar dincolo de acestea și de alte discipline naturale exista o înlănțuire de principii transcendentale care răsăreau din miturile fiziologilor și din atomii materialiștilor pînă la Dumnezeul religiei creștine. Cu toate că creștinismul sporise mult conștiința spiritualității realului, el tindea, pe de altă parte, prin teoria cunoașterii, spre comprehensiunea nemijlocită a lui Dumnezeu, iar prin practica sa spre negarea vieții acestei lumi și, prin aceasta, cu toate că conceptele gnoseologice și etice ale misticilor și asceților creștini au fost atît de profunde și de pline de consecințe, profunzimea aceasta a fost anihilată de un egal dezinteres pentru acele forme ale spiritului care aparțineau mai mult lumii sensibilității, pasiunii: cu alte cuvinte, în sfera practică, dezinteres pentru viața politică și economică, iar în sfera teoretică, dezinteres tocmai pentru cunoașterea sensibilă sau pentru estetică. Pentru prima va trebui să așteptăm gîndirea lui Machiavelli, iar pentru cea de a doua gîndirea lui Vico. De aici se vede că absența Esteticii în perioada anterioară secolului al XVII-lea nu a depins de contingențe și de anumite accidente, ci de legătura ei strînsă cu caracterul gîndirii și al vieții din acea epocă.

Această coerență poate să apară în ochii noștri ca o incoerență, dacă o privim în lumina conceptelor mai recente și mai cuprinzătoare; dar cum conceptele noastre mai cuprinzătoare sînt niște răspunsuri la probleme care nu se puneau pe atunci, e clar că reproșul că ele ar fi incoerente e, în cazul de față anacronic și contrar istoriei. De fapt, cînd spunem că în perioada de care vorbim a lipsit Estetica sau altă latură a producției intelectuale, trebuie să ne ferim de a introduce în expresia „a lipsit“ sensul unei privațiuni reale și, ca urmare, o anumită teamă și insatisfacție, care în realitate n-au existat. Conceptele „separate și fără legătură“, adică neelaborate din punct de vedere doctrinar și sistematic, ci topite în verdicte amplificate și determinate o dată cu ele, erau totuși suficiente pentru a discerne ce e frumos de ce nu e frumos, poezia de non-poezie, precum și binele de ceea ce nu e bine, adevărul de neadevăr. Astfel, mințile acestor oameni navigau mai mult sau

mai puțin calme pe apele adevărului, în timp ce, de partea lor, științele empirice schițau seriile de judecăți, făceau inducții, abstracții și dădeau indicații pentru modul de a judeca sau a acționa. Restul era o limită pe care oamenii aceștia n-o percepeau ca atare (sau, cel mult, o percepeau arareori și în treacăt) era un „somn dogmatic", puțin diferit de orice alt somn și prin aceasta, el nu crea acea teamă a limitei-obstacol, cum l-am resimți noi dacă am fi obligați să gîndim mai puține lucruri de cît putem gîndi azi efectiv. Cu alte cuvinte, eroarea pe care am comite-o, apreciind ca un defect, ca o nenorocire condiția lor mentală, ar fi exact ca și cum am considera nefericite vremurile în care nu existau căi ferate sau navigația cu vapori. De fapt, nefericiți sîntem doar noi, în imaginație, atunci cînd, obișnuiți cu comoditățile vieții, ne închipuim a fi transpuși într-un loc în care aceste comodități n-ar exista, dar ar exista în schimb nevoile corespunzătoare, născute din aceste comodități. Va veni ziua în care și epoca în care trăim noi, și care ni se pare așa de strălucită, va apărea cu limitele ei, căci altă epocă, mai bogată, o va depăși; numai că realitatea viitorului nu e realitatea prezentului. Dar chiar și fără să recurgem la ideea unei alte epoci, departe de vremurile noastre cu secole sau cu milenii, putem observa în orice clipă, în noi înșine, în progresul nostru mental de fiecare zi, felul în care idei mai ample includ și depășesc pe cele de anul trecut, din ziua sau din clipa care a trecut. Și totuși în fiecare minut, în fiecare zi sau în fiecare an sîntem de acord cu noi înșine și satisfăcuți cu acel acord și de acea satisfacție care se află și nu se află în orice act al vieții.

II

Corespondența exactă dintre absența unei Estetici propriu-zise și caracterul filozofiei antice se poate verifica în nașterea simultană a filozofiei moderne și a Esteticii. Începuturile acesteia din urmă pot fi stabilite, așa cum am mai spus în treacăt, între secolele al XVI-lea și al XVII-lea, adică ele coincid cu nașterea „subiectivismului" modern, cu filozofia ca știință a spiritului, cu concepția realului ca ima-

nent (adică imanent spiritului, căci imanența în natură, adică așa-numitul panteism, e și el, ca și natura însăși, o formă de transcendență). În comparație cu epoca care începe astfel, cea care se sfîrșește, adică cea pe care am delimitat-o mai sus, nu aparține *istoriei* Esteticii, ci cel mult, *preistoriei* ei, căci din Estetică ea nu ne oferă privirii decît unele sclipiri și indicații, pe ici pe colo. Și dacă Estetica și subiectivismul modern sînt atît de strîns legate, încît formează unul și același lucru, și dacă subiectivismul sau filozofia spiritului înseamnă filozofie autentică sau filozofie pură sau propriu-zis adevărata filozofie, constituită împotriva oricărui tip de fizică, de metafizică și de teologie, nu trebuie să ne mai temem să tragem din aceasta următoarea consecință: că filozofia aparține într-adevăr vremurilor moderne și ceea ce s-a numit filozofie, din Antichitate pînă în epoca Renașterii, e filozofie doar prin părțile ei secundare și episodice, iar în partea ei principală și fundamentală ea rămîne cînd mitologie, cînd religie, cînd metafizică, cînd misticism, sau cum vrem să-i spunem. Repetăm: nu trebuie să ne temem pentru că am arătat puțin mai înainte, în legătură cu Estetica, ce importanță au asemenea negații, care pot să caracterizeze o epocă și nicidecum să o condamne. Nu trebuie să ne temem și pentru alt motiv, și anume că această consecință nu e chiar așa de paradoxală și de nouă cum pare din felul în care a fost dedusă și formulată, dacă ne amintim că în ultimele două secole a fost vie conștiința (comparabilă poate doar cu cea care s-a născut cu triumful creștinismului) că va apărea ceva atît de extraordinar ca realizare, încît, în ochii noștri, epocile precedente s-au restrîns la una singură, căreia epoca modernă i se opune cu hotărîre; și că epoca modernă a fost de mai multe ori definită ca epoca Rațiunii, care luminează pe om, a Spiritului ajuns la conștiința de sine, a Libertății desfășurate din plin, sau ca epoca „pozitivă", care a urmat celei „teologice" și celei „metafizice".

Întorcîndu-ne la Estetică, problema pe care noua știință a încercat s-o soluționeze (ca să dăm o definiție a ei, sumară și generală) era rolul pe care poezia, arta sau imaginația îl joacă în viața spiritului, și, ca urmare, problema relației dintre imaginație și cunoașterea logică sau dintre imaginație și viața practică și morală. Prin aceasta se pu-

nea problema inversă, aceea a rolului cunoașterii logice și a vieții practice și morale, adică rolul spiritului în relația și dialectica tuturor formelor sale. „A face inventarul spiritului uman" era noua lozincă a gîndirii speculative; problema Esteticii era o parte din acest inventar necesar și în același timp se absorbea în problema generală. Era imposibil să explorezi pînă în profunzimi calitatea poeziei sau a creațiilor imaginare, fără să explorezi în adînc întregul spirit uman, și era cu neputință să edifici o Filozofie a spiritului fără să edifici o Estetică. Nici un filozof modern nu s-a sustras acestei necesități și cînd ni s-ar părea că vreunul dintre ei s-a ținut departe de ea, dacă privim mai bine, constatăm fie că acel filozof recădea într-o măsură mai mică sau mai mare în vechiul dogmatism, fie că atingea și el problema Esteticii, chiar dacă în mod inconștient, indirect, sau negativ. Kant (și exemplul acesta grandios e suficient), care a arătat mai mult decît alții o repulsie față de ridicarea Esteticii la rangul de subiect de investigație filozofică, a fost silit pînă la urmă, după ce a terminat *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice*, să adauge și pe cea de a treia: a Judecății estetice și teologice, atrăgînd atenția asupra gravei lacune și oarecum a *hiatus*-ului, care, în caz contrar, ar fi rămas în „inventarul" său. Împotriva acestui fapt nu constituie un argument real propunerile pe care le fac autorii moderni, și anume de a voi să studieze Estetica „în afara filozofiei și independent de ea", căci același argument a fost folosit de mai multe ori în cazul Eticii și al Logicii, vrînd să se înțeleagă, pur și simplu „în afara filozofiei ontologice, transcendentale și dogmatice", adică a metafizicii. Era, în substanță, un proiect foarte lăudabil și care confirmă judecata noastră. La gînditorii moderni legătura dintre Estetică și tot restul filozofiei e, în rezumat, intrinsecă și nu extrinsecă cum era la filozofii epocilor precedente, care tratau problemele artei, numai în măsura în care sistematizările lor empirice luau forma unor enciclopedii de noțiuni sau a unor înșiruiri de noțiuni juxtapuse.

Totuși, ca să înțelegem și să judecăm drept istoria Esteticii și, în genere, istoria filozofiei moderne, nu trebuie să ne închipuim că, o dată cu apariția subiectivismului

modern, vechea filozofie transcendentală sau cea metafizică au dispărut dintr-o dată, sau încetul cu încetul, sau că vor dispărea cu totul, în viitor. Dacă pornim de la asemenea false iluzii şi vedem mai apoi că în toate sistemele moderne de gîndire există într-o oarecare măsură unele rămăşiţe ale metafizicii şi ale transcendenţei, chiar dacă sînt numai nişte palide umbre sau imperfecţiuni, sîntem ispitiţi să conchidem că, în ultima analiză, se revine totuşi la metafizică şi la transcendenţă, şi că, prin urmare, nu s-a schimbat nimic din ceea ce se pretinsese că s-a schimbat. Ca să ne limităm la cazul Esteticii, nu există estetician modern care să nu poată fi taxat, în unul sau altul din punctele expunerii sale, de intelectualist, de moralist, de sensualist sau de abstracţionist, şi, în cele din urmă, de naturalist sau de transcendentalist. Or, indiscutabil, formele necesare de eroare (şi socotim printre ele şi gîndirea metafizică sau transcendentală) prin care mintea omului trece în investigaţiile ei, sînt eterne, adică revin veşnic; dar trecerea din nou prin aceste erori, faptul că ne oprim la ele şi chiar eroarea însăşi nu înseamnă că nu s-au făcut progrese. Progresul general, prin care filozofia modernă se detaşează, într-o oarecare măsură de filozofia veche şi, ca să spunem astfel, se opune ei, aşa cum filozofia se opune metafizicii, subiectivismul obiectivismului, imanenţa transcendenţei, constă în *orientarea generală*, în *motivul dominant*, în *tonul* filozofiei noi în raport cu filozofia antică, în care metafizica era partea principală, iar gîndirea critică partea secundară şi episodică, în timp ce în filozofia modernă, dimpotrivă, gîndirea critică e partea principală iar metafizica cea episodică. Aşa, Kant, după ce, criticînd pe predecesorii săi, a stabilit că frumuseţea există fără concept, că e dezinteresată, că e scop fără reprezentarea scopului, şi e sursă de plăcere, dar a unei plăceri universale, a admis din nou, fără să-şi dea seama, intelectualismul, în definiţia operei de artă ca reprezentare adecvată a unui concept în care geniul ar combina intelectul cu imaginaţia şi a admis din nou chiar şi finalitatea externă, explicînd frumosul ca simbol al moralităţii. Dar aceasta nu micşorează adevărul şi fecunditatea noilor principii stabilite de el sau nu împiedică ca acele probleme să

fie realmente soluţionate. Tot astfel, Hegel, după ce a afirmat caracterul intuitiv al reprezentării artistice, care e într-adevăr ideea, dar ideea în formă sensibilă, a căzut din nou în logicism, definind istoria dialectică a artei ca o idee sau formulînd alte doctrine asemănătoare. Iar după ce a recunoscut că frumosul ţine de spirit, nu de natură, a edificat o doctrină a frumuseţii naturii, reconstituind astfel un soi de plotinism. Dar aceasta nu înseamnă că multitudinea de probleme puse de el just şi soluţionate nu e extrem de mare şi că progresul pe care el l-a adus ansamblului ştiinţei nu ar fi evident. Acelaşi lucru se întîmplă cu toate celelalte aspecte ale sistemelor filozofice, căci nimeni nu-şi închipuie că ar putea nega forţa criticismului kantian, notînd slăbiciunea pe care o vădeşte autorul cînd pune principiul „Lucrului în sine“ şi restaurează implicit dogmatismul şi transcendenţa; sau că ar putea nega profunda reformă hegeliană a logicii prin dialectică, doar pentru faptul că Hegel transportă dialectica chiar şi acolo unde ea nu poate fi utilizată, adică dialecticizează conceptele empirice ale fizicii şi ale zoologiei şi face să apară în mijlocul unei filozofii concrete o gîndire cu totul abstractă şi, în sensul cel mai rău al cuvîntului, metafizică.

Mai e necesară şi o altă precauţie dacă vrem să înţelegem just istoria Esteticii şi, în genere, istoria filozofiei moderne şi anume: să nu asimilăm aşa-numita „problemă estetică“ cu o problemă „unică“ şi să nu luăm *ad litteram* denumirea abreviată sub care se desemnează o inepuizabilă ordine de probleme variate şi mereu noi. Dacă problema ar fi într-adevăr unică, ea s-ar soluţiona în mod necesar — şi în cazul acesta estetica ar înceta să mai existe pentru că şi-a îndeplinit misiunea — sau nu s-ar putea soluţiona niciodată şi asta ar fi un semn că a fost prost pusă, sau că nu era o problemă, ci un simplu echivoc; sau s-ar soluţiona doar în parte, prin aproximaţii succesive, fără a se ajunge vreodată la soluţia desăvîrşită, şi s-ar reveni astfel la situaţia precedentă, căci, un adevăr pe jumătate nu e adevăr, iar o problemă care nu se poate soluţiona în întregime e o problemă prost pusă. Dar cînd înlocuim acel nume colectiv cu realitatea pe care el o indică şi în acelaşi timp o acoperă, vedem că Estetica, şi Filozofia în

totalitatea ei, există totdeauna și nu există de loc, adică *trăiește* și că problemele sînt într-adevăr soluționate rînd pe rînd, dar că fiecare dintre ele, o dată soluționate, dau naștere altor probleme de soluționat. Și atunci, examinînd doctrinele propuse sau problemele puse și rezolvate de un singur gînditor sau de mai mulți gînditori într-o anumită perioadă, putem să ne dăm seama de progresul spiritului uman, care constă în eterna realizare a adevărului.

De exemplu, problema care, într-un mod mai mult sau mai puțin conștient, a preocupat pe autorii de retorici și pe criticii din secolul al XVII-lea, mai ales pe cei italieni, (solicitați de disputele și reflexiunile literare ale secolului precedent), a fost găsirea unei facultăți anume pentru producerea artei, diferită de simplul intelect și care să fie propriu-zis inventivă și creatoare de frumos și pe care ei au dezbătut-o sub numele de „talent", punîndu-o alături de „imaginație" și de „fantezie". Apoi găsirea unei facultăți de a judeca arta, și care să nu fie rațiunea ce raționează și pe care ei au numit-o judecată sau „gust", și pe care au pus-o cînd alături de „sentiment", cînd de facultatea de a discerne sau de intuirea unui „nu știu ce". Dar tot în acest timp, Descartes și discipolii săi apropiați, încercînd să reducă cunoașterea omului la evidența matematică, au ignorat sau au respins ceea ce li s-au părut a fi niște modalități confuze de a gîndi și a judeca și, pentru o mai mare glorie a rațiunii, au oprimat imaginația și au sacrificat poezia în favoarea matematicii și a metafizicii. Totuși nu se poate afirma că Descartes a însemnat un pas înapoi față de cei care născociseră talentul, gustul și sentimentul a „nu știu ce" sau că aceștia au însemnat un pas înapoi în comparație cu Descartes, căci cele două probleme erau diferite și făceau să apară adevăruri diferite: primii au izbutit, într-adevăr, să descopere, dibuind, rolul poeziei și al artei în viața spiritului, iar al doilea a întemeiat, deși într-o formă raționalistă, o filozofie a spiritului, care a fost totuși folositoare, căci a eliminat caracterul incert și precar al descoperirilor anterioare. Faptul este cu atît mai adevărat, cu cît, sub influența lui Descartes, au început să se compună tratate care încercau să reducă artele la un principiu unic (Batteux) sau să definească frumosul în di-

versele lui forme și în diferite tipuri de manifestare (André, Crousaz). Dar din cartezianism provine și Leibniz, care a unit în gîndirea sa (și aceasta a fost noua problemă pe care a ridicat-o el) adevărurile retoricilor din secolul al XVII-lea și adevărul stabilit de Descartes, și a făcut un loc în a sa teorie a cunoașterii problemei privind ideile confuze și clare care preced pe cele distincte, poeziei care precede filozofia. Elevii săi au făcut tocmai din aceste adevăruri o doctrină, o știință specială *scientia cognitionis sensitivae, ars analogi rationis, gnoseologia inferior*, pe care au botezat-o cu numele de *Aesthetica*. O problemă bine pusă și bine soluționată, cu toate că diferența pur graduală sau cantitativă între cunoașterea intuitivă și cunoașterea intelectuală nu a mai fost suficientă celor care au venit imediat după aceea și care, vrînd să dezvolte în continuare Estetica, rămasă în formă de schiță, prin teoria geniului și a gustului, au fost obligați să se întrebe dacă, într-adevăr, cunoașterea intuitivă e doar o cunoaștere intelectuală „confuză" și să ajungă să convertească încetul cu încetul acest concept cantitativ și psihologic într-altul, de ordin speculativ: imaginația autonomă. Dintr-un alt grup de studii, diferite și distincte de primul, din grupul de studii gramaticale și de logică formală a apărut, cam în același timp, știința gramaticii sau „gramatica filozofică", care ca o raționalizare a procedeelor iraționale sau imaginative ale limbajului și ale gramaticilor empirice putea să apară doar ca o colosală eroare, dar care, prin însăși această tentativă, indiferent cum a fost continuată, adică prin tentativa de a înțelege limbajul în esența lui interioară, a creat de fapt filozofia limbajului, care a rămas și s-a dezvoltat eliberîndu-se treptat de prejudecățile gramaticii logice. Chiar și la cei care au elaborat gramatica logică nu a întîrziat să se pună chestiunea dacă formele imaginative, așa-zisele metafore sau tropi, puteau fi considerate niște elemente de ornament, sau adăugate la forma logică nudă și s-a descoperit că ele nu sînt „înfrumusețări", ci „forme spontane de expresie" (Du Marsais). Și cu toate că nimeni nu și-a dat seama nici atunci, nici multă vreme după aceea, de legătura strînsă, de identitatea chiar care exista între problemele noii filozofii a limbajului și cele ale noii științe a artei sau Estetica,

ea a fost întrevăzută de Vico, care s-a apucat să caute originile limbilor în înseşi originile poeziei. Şi totuşi a pune pe Vico deasupra tuturor esteticienilor contemporani cu el şi din secolul al XVIII-lea e un lucru ce se poate justifica, desigur, prin măreţia doctrinelor şi a schiţelor sale de doctrine, ce anticipează un viitor îndepărtat, dar e pe de altă parte inexact, tot aşa cum inexacte sînt, dacă facem o analiză riguroasă a termenilor, toate sistemele de a clasifica unele doctrine înaintea altora, ceea ce e de admis doar în folosirea lor empirică, în exagerarea fatală a expunerii. Deoarece, chiar şi Vico, ca oricare alt gînditor, a adîncit unele probleme sau mai multe, dar nu a sesizat altele, care totuşi apăruseră pe vremea lui şi dădeau loc la controverse. El s-a ocupat mai mult să dovedească caracterul original al imaginaţiei împotriva negaţiilor seci ale cartezienilor şi să o definească ca o primă formă a cunoaşterii în veşnica dezvoltare a spiritului, precum şi în fazele dezvoltării sociologice şi în istoria reală a societăţii omeneşti. Dar marea şi celebra problemă estetică a secolului al XVIII-lea a fost cea a caracterului absolut sau relativ al gustului; ea implică desigur (căci orice propoziţie filozofică le implică pe toate celelalte) chestiunea naturii artei, cu alte cuvine, dacă aceasta ţine de plăcerile organice ale individului sau de formele mentale ale adevărului; dar chestiunea aceasta era pusă şi formulată în legătură cu îndoielile ce se nasc de obicei din varietatea şi caracterul opus al judecăţilor asupra frumosului şi asupra artei. A fost problema în general cea mai dezbătută în epoca aceea, cum dovedeşte bogata ei literatură, dar desigur nu singura; e de ajuns să amintim, imediat alte două probleme: cea a valorii doctrinei „genurilor literare“ şi cea a „regulilor“ atît de studiate de poeticile italiene din timpul Renaşterii şi mai tîrziu de cele franceze, apoi problema „limitelor“, adică a caracterului diferitelor arte. În legătură cu prima dintre ele, vom descoperi că ia partea libertăţii maxime şi vom auzi cele mai hotărîte proteste împotriva preconceperii genurilor, formulată tocmai de un scriitor care din alte puncte de vedere e un raţionalist aproape pedant: Gravina. Să notăm acest fapt pentru a sublinia încă o dată că pentru a înţelege istoria trebuie să urmărim parti-

cularitățile problemelor și ale ideilor, eliminînd tendința excesivă spre simplificare, spre unificare și spre descoperirea coerenței acolo unde ea nu există. În legătură cu a doua problemă, am putea spune, cum am făcut-o în cazul gramaticii filozofice, că doctrina care a ieșit din ea, cea a lui Lessing, în cadrul căreia pentru fiecare artă era rezervat un domeniu special de lucruri sau de concepte (pentru poezie: acțiunile; pentru sculptură: corpurile etc.) nu însemna nimic altceva decît adăugarea unei noi erori la cele vechi, ba chiar ceva mai rău, dacă o comparăm cu aforismul subtil din Antichitate: *ut pictura poësis*. Dar, în realitate, Lessing fără să soluționeze problema delimitării, absurdă prin ea însăși, sau soluționînd-o necorespunzător, a izbutit să rezolve bine pe cea de care s-a ocupat într-adevăr: adică a dovedit că nici o artă în genere (ca, de altminteri, nici o operă de artă luată separat) nu poate fi mutată în alta și nici să-și găsească echivalentul în alta. În felul acesta, Lessing a ridicat la un nivel mult mai înalt cercetarea asupra unității și diversității reprezentărilor artistice; lăsînd la o parte faptul că prin împingerea la extrem a conceptului despre limitele artelor dădea naștere poziției și soluției opuse, adică aceleia care vede în acele limite o clasificare scoasă din fizică și, ca atare, străină de Estetică. Tot din studiile legate de artele figurative s-a născut și *Istoria* lui Winckelmann, cartea care a creat, cum se obișnuiește să se spună, adevărata istorie a acestor arte. E o formulă care poate fi contrazisă sau căreia poate să i se aplice anumite restricții, căci Winckelmann și-a plăsmuit istoria lui pe un criteriu abstract și a-istoric, pe așa-numita „Frumusețe ideală" și prin aceasta el e inferior lui Vico, la care istoria poeziei a variat după diversele condiții sociale și poziții intelectuale. Nu e însă mai puțin adevărat că, dacă privim felul în care se scria istoria artelor figurative înainte de Winckelmann, adică ca o adunătură de biografii de artiști sau de piese de anticariat, el a fost cel care a conceput și a încercat să facă o istorie intrinsecă a acelor arte, deși chiar în interioritatea istoriei sale se pot afla elemente de exterioritate. Și în timpul lui Winckelmann în Germania, patria acestuia, Hamann și Herder au pornit pe drumul deja parcurs de filozoful italian: amîndoi,

mult mai mici decît el în ceea ce privește suprafața și puterea speculativă, dar pe care nu-i putem lăsa de o parte ca pe niște cópii ale originalului, căci problemele pe care le-au tratat ei, atît de asemănătoare cu cele ale lui Vico și, în comparație cu acestea, episodice și fragmentare, sînt totuși noi, pline de concepte care s-au elaborat mai tîrziu și mai ales sînt născute pe antecedentele culturii germanice, diferite de cele exclusiv clasice și umaniste ale lui Vico. Și alți gînditori, înviorînd prin metoda psihologică unele distincții ale vechilor autori de retorici, au căutat să clarifice și să definească, în legătură cu frumosul și cu arta, sublimul, comicul și alte forme asemănătoare ale sentimentului. La sfîrșitul secolului, Kant e un fel de punct de convergență a gîndirii estetice a secolului al XVIII-lea (care se reflectă în *Critica puterii de judecare*, cu căutările și polemicile lui, cu adevărurile cîștigate și cu îndoielile care-l străbat), dar, în același timp, el e punctul de plecare al unei gîndiri care-l depășește; și aceasta explică de ce istoriografii Esteticii îi recunosc lui Kant, și în domeniul acesta, un loc similar cu cel al lui Cezar sau al lui Napoleon, ca unul către care s-au îndreptat „două secole pornite la război unul împotriva celuilalt", așteptînd de la el cuvîntul decisiv. Reprezentarea aceasta pe jumătate simbolică poate fi admisă, cu condiția de a o interpreta în mod discret, căci e adevărat că în filozofia lui Kant se pune din nou, și într-un fel deosebit de intens, problema veacului său privitor la caracterul absolut sau relativ al gustului, și celelalte probleme referitoare la caracterul regulat sau neregulat al genului, al frumuseții pure și al frumuseții dependente, al sublimului și al comicului, al limitelor artelor. Dar e tot atît de adevărat că, în domeniul frumosului, Kant n-a izbutit să ofere o caracterizare destul de viguroasă, ci una negativă și generală, analogă cu aceea a legii morale, pusă de el la adăpost de orice soi de etică materială sau utilitară; la el, care era un spirit antiistoric și antidialectic nu se reflectă de loc considerațiile istorico-dialectice ale poeziei și ale limbajului ce fuseseră deja inițiate. Și prin aceasta, estetica postkantiană care merge de la Schiller la Hegel pînă la figurile minore și la epigoni, ca Schopenhauer și care își are și acum partizanii ei, nu por-

nește de la Kant, ci de la Herder și chiar de la Leibniz și de la Baumgarten (și, în mod ideal, de la Vico). De altfel, în estetica aceasta, problema referitoare la rolul artei în viața spiritului se unește cu problema organului mental prin care e sesizat Absolutul. Prin aceasta, arta ba se confundă cu filozofia ba revine la rolul ei, de formă inferioară a filozofiei sau a unui mod de gîndire mitic, ba e ridicată la rolul unui soi de hiperfilozofie. Unitatea actului artistic, tulburată de acest element străin, se scindează în conținut și formă, iar retorica, genurile literare, diviziunea artelor, frumosul natural, simțul estetic și toate celelalte concepte empirice sînt păstrate, ba, ceea ce e mai rău, sînt justificate rațional și deduse în felul unor adevăruri filozofice. Pentru același motiv, acești esteticieni nu aprofundează ba chiar scapă din vedere legătura poeziei cu expresia pură și cu limbajul concret; iar filozofia limbajului își urmează drumul ei, incapabilă, cu toate dezbaterile asupra originii limbajului și asupra raportului cuvîntului cu spiritul logic sau asupra altor chestiuni asemănătoare, să trateze înseși problemele Esteticii. În sfîrșit, în ciuda bogăției de noțiuni și de observații în legătură cu chestiunile artistice (pe care acești filozofi le-au adunat în parte din critica literară romantică contemporană cu ei, iar în parte le-au fabricat ei singuri, în măsura în care ei înșiși au fost critici romantici), problema lor principală trebuia să fie o problemă mai curînd de logică a filozofiei decît de Estetică, iar eforturile se îndreptau spre concilierea noului subiectivism kantian cu vechea metafizică și teologie. În felul acesta, arta, cu problemele ei speciale, intra în tratatele lor oarecum ca gramatica și retorica în enciclopediile evului mediu și în sistemele scolastice, adică într-un mod extrinsec nefiind decapitată de-a dreptul cu ascuțișul spadei schemelor sistematice preconcepute. Și totuși, pe de altă parte, problema care-i preocupa făcea să progreseze filozofia și prin aceasta chiar și Estetica, căci acești filozofi, deși închiși în cochilia metafizică, contribuiau la edificarea unui spiritualism absolut; și, pe ici pe colo, spărgeau cochilia, mai ales atunci cînd, în conformitate cu noua epocă politică și morală, făceau legătura cu gîndirea istorică și cu modul de a concepe arta și activitatea filozofică, ca și

orice altă formă de viață, doar ca o realitate istorică. Un progres, fără îndoială, mai curînd indirect dar, prin aceasta, de loc neglijabil pentru Estetică se poate constata și în pozitivism și în psihologism, care au urmat idealismului metafizic și, care la prima vedere, au părut că înăbușă și sting orice idee despre artă și care nu putea să-și găsească locul și nici nu și l-a găsit în noul naturalism și în noua teologie materialistă. Dar cum noul naturalism nu era cel de dinainte și se născuse ca o opoziție față de idealismul recent, el conținea în adîncul său un substrat polemic adesea brutal, dar nu neîndreptățit și nici complet ineficace, împotriva rămășițelor metafizice și teologice ale acelui idealism, așa că contribuind să curețe terenul de ele și refuzînd să „deducă“ din ele Estetica, ci recomandînd și în cazul ei metodele fiziologice și fizice, el a dat un sfat rău prin ceea ce a afirmat, dar unul foarte bun prin ceea ce a negat. Și, în afara școlilor filozofice propriu-zise, dar nu fără a fi influențată de filozofia mai ales idealistă și romantică, critica literară și artistică (De Sanctis în Italia, Flaubert și chiar Baudelaire în Franța etc.) își urma propria activitate și forma o conștiință artistică căreia îi repugna deopotrivă, și pentru aceleași motive, abstracțiile metafizicienilor și grosolănia pozitiviștilor, și afirma și repeta multe adevăruri esențiale asupra „formei“ artistice, sugerate de studiul direct și de practica artei, ceea ce a pregătit terenul și a făcut să se simtă nevoia unei lărgiri a cercetării și a unei noi sistematizări.

III

Indicațiile acestea succinte nu constituie, desigur, o schiță a istoriei Esteticii ci, așa cum am afirmat, un mic exemplu care să arate varietatea problemelor unei atare istorii și imposibilitatea de a o expune (dacă nu vrem cumva s-o alterăm și s-o sărăcim) ca istoria unei „unice“ probleme. Și, să se noteze, că așa cum problemele tratate de cercetători au fost variate și narațiunea istorică însăși va fi totdeauna variată, căci ea, în conformitate cu interesul intelectual al istoricului, va îmbrățișa una sau mai multe, sau

foarte multe dintre aceste probleme, dar nu pe toate și va aduce în primul plan ori una ori alta dintre aceste probleme sau grupuri de probleme și le va prezenta în același timp, din motive didactice, ca fiind problema fundamentală (πρὸς ἡμᾶς) fără să poată să le justifice antecedența absolută (φύσει). Desigur că e permis, într-o expunere istorică, să grupăm problemele înrudite și să punem astfel „aceeași" problemă, „comună mai multor gînditori" (a trebuit să întrebuințăm acest procedeu al grupării, chiar și în notele sumare oferite mai sus), dar nu trebuie să uităm faptul că așa-zisa aceeași problemă se „colorează", cum se spune de obicei, „diferit" la diferiți gînditori și că această metaforică „varietate de culori" e, de fapt, o varietate de moduri de a determina acea problemă și, prin aceasta, o varietate de probleme. E cu atît mai puțin interzis, grație acestei demonstrări a varietății și a modului foarte diferit în care problemele se încrucișează în decursul timpului, să împărțim istoria pe care o narăm în perioade. Dar chiar și în cazul acesta, nu trebuie să se piardă din vedere ideea că perioadele sînt aproximative, atît în ceea ce privește limitele cît și esența lor și că, prin urmare, există serii de probleme care încep în cadrul unei perioade și rămîn apoi oarecum în suspensie, pentru a fi reluate după una sau două perioade: exemple de astfel de situații se pot vedea chiar și în indicațiile date de noi mai sus. De aceea am imaginat o împărțire a istoriei Esteticii în perioade sau, mai bine zis, în primul rînd într-o *preistorie* care cuprinde cei două mii de ani și mai mulți dinainte de critica și de filozofia secolului al XVII-lea, și o *istorie*, care ține din secolul al XVII-lea pînă în zilele noastre. Această istorie se împarte în patru perioade mai bine precizate: prima e cea a *Esteticii prekantiene*, cînd tema principală era cercetarea „facultății" estetice și a locului ei între alte „facultăți" ale spiritului; a doua perioadă e cea *kantiană* și *postkantiană*, pînă la epuizarea idealismului metafizic, în cursul căreia facultăților spiritului li s-a luat caracterul abstract și nu au mai fost juxtapuse, ci înțelese ca o istorie ideală a spiritului, iar arta și-a luat locul ei în această desfășurare ideală, care de altfel era un soi de epopee religioasă, arta însăși devenind un mit, cînd mai mult, cînd mai puțin estetic; a treia perioadă e cea a *pozitivismului* și *psihologismului*,

care se întinde pînă aproape de sfîrşitul secolului al XIX-lea, în cadrul căreia, ca o reacţiune împotriva metafizicii, gînditorii s-au întors la modul naturalist de a considera arta, dar rezultatul n-a fost o teorie a artei, ci altceva: oroarea sfîntă de speculaţie metafizică în Estetică; a patra perioadă e cea a *Esteticii contemporane*, care eliberată de metafizică şi de pozitivism, dar nu şi de filozofie, reia tratarea problemelor artei sub forma unei Filozofii a spiritului estetic. Această ultimă perioadă pe care unii o consideră deja încheiată e, după părerea mea, de-abia la începuturile ei; în orice caz nu e încheiată căci o anumită perioadă nu se încheie decît în momentul în care s-a format acel complex de noi probleme şi de noi soluţii în stare să facă să înceapă o nouă perioadă. Or această nouă perioadă care vine, eu nu o văd nicăieri, ba dimpotrivă văd foarte limpede că se desfăşoară încă lupta dintre Estetica intuiţiei pure sau a intuiţiei lirice împotriva preconcepţiilor de ordin psihologic şi naturalist aproape complet dispărute, dar mai ales împotriva celor mai rezistente şi tari preconcepţii ce provin din metafizică şi care au contribuit, într-adevăr, împreună la adevărata educaţie şi la falsa educaţie a gîndirii oamenilor.

Oricum ar fi, aceste patru perioade coincid cu perioadele istoriei filozofiei moderne în totalitatea aspectelor ei particulare. Toată lumea cade repede de acord în cazul primei perioade şi a celei de a treia, şi mai puţin uşor în cazul celei de a doua şi a patra, căci foarte puţini oameni şi-au dat seama că ceea ce s-a format în gîndirea europeană în cursul ultimelor decenii s-a realizat graţie multor încercări mai mult sau mai puţin rodnice şi fericite şi logice, şi este tocmai *ideea unei noi filozofii*, care e considerată în mod fals un neoidealism, un neokantianism, un neofichteism, sau un neohegelianism şi care, în realitate, e o filozofie în acelaşi timp *antipozitivistă* şi *antimetafizică*. Această filozofie am încercat recent s-o definesc, în forma ce mi-e îndeosebi agreabilă, adică ca „momentul metodologic al Istoriografiei"[1]. Dar a stărui pe linia acestor consideraţii ar însemna să trecem dincolo de scopul acestei expuneri, al

[1] A se vedea capitolul: *Filozofie şi Metodologie* în *Teoria şi istoria istoriografiei* (ed. IX. Bari 1968).

cărei rost era doar să arate nu numai coincidenţa dintre Estetică şi Filozofie, ci, ca urmare, şi coincidenţa dintre istoria Esteticii şi istoria Filozofiei. Această coincidenţă a fost admisă de altfel în fapt de acei istorici ai Esteticii, care studiază efectul întregului rest al filozofiei asupra problemei Esteticii, sau a istoricilor celorlalte sfere ale filozofiei, care studiază efectul Esteticii asupra desfăşurării Logicii sau a Eticii, şi aşa mai departe.

Dar „acţiunea reciprocă" pe care aceşti istorici o recunosc şi o descriu nu e nici ea altceva decît o „metaforă" a unităţii Esteticii şi a Filozofiei. Trebuie să spunem însă, în afara oricărei metafore, că orice problemă de logică sau de etică, sau de alt ordin e în acelaşi timp şi o problemă estetică şi invers; ba chiar, ca să fim mai exacţi, ar trebui să nu mai adăugăm: „şi invers", căci în prima propoziţie am afirmat în acelaşi timp şi pe una, şi pe cealaltă.

CARACTERUL DE TOTALITATE AL EXPRESIEI ARTISTICE

S-a notat adesea că reprezentarea artistică, chiar şi în forma ei specific individuală, cuprinde lumea în totalitatea ei şi reflectă în ea universul; ba chiar această observaţie e un criteriu la care se recurge de obicei pentru a face distincţia între o artă profundă şi una superficială, între o artă viguroasă şi una lipsită de vlagă, între o artă perfectă şi diferite feluri de artă imperfectă. Dar, în vechea Estetică, modul în care se teoretiza de obicei acest caracter era cu totul nefericit: el consta, după cum se ştie, într-o apropiere a artei de religie şi de filozofie, cu care se considera că ar avea un scop comun — cunoaşterea realităţii ultime — şi că acest scop, ea îl realiza fie în concurenţă cu religia şi cu filozofia, fie ca o etapă provizorie şi pregătitoare pentru celelalte două, care deţineau gradul suprem şi definitiv, sau, în sfîrşit, ca şi cum ea însăşi ar fi fost acest grad suprem şi definitiv.

O asemenea doctrină păcătuia de două ori: cînd concepea procesul cunoaşterii în modul cel mai simplist, fără diferenţieri şi antiteze, şi, prin aceasta, ori pur intuitiv, ori pur logic, ori pur mistic, şi cînd concepea procesul cunoaşterii, ca descoperirea unui adevăr imobil, şi prin aceasta transcendent. În felul acesta, caracterul universal sau de totalitate al reprezentării artistice era într-adevăr recunoscut, dar numai ignorînd arta în ceea ce are ea mai original şi luînd orice putere productivităţii spirituale în genere.

Pentru a evita cea de a doua eroare şi a pune doctrina oarecum de acord cu gîndirea modernă, care, în impulsul ei intim şi irezistibil, e o gîndire a imanenţei şi un spiritualism absolut, arta nu a mai fost considerată o comprehensiune a unui concept imobil, ci o formare perpetuă a unei judecăţi, a unui concept care să fie o judecată, şi acest lucru ar explica uşor caracterul ei de totalitate, căci orice judecată e o judecată a universalului. Arta, deci nu va fi o simplă reprezentare, ci o reprezentare care judecă şi care

dintr-o dată pune lucrurile la locul lor și le stabilește valoarea, făcînd să pătrundă în ele lumina universalului. E o teorie care se lovește de o singură dificultate, dar de o dificultate de netrecut, care o face să se prăbușească în ruine: și anume că o reprezentare care judecă nu mai e artă, ci o judecată istorică, adică istorie, Iar în cazul în care nu vrem să continuăm a considera istoria, așa cum aveau unii obiceiul s-o facă și mulți o fac încă, o simplă și elementară afirmare a faptelor, judecata sau reprezentarea care judecă s-ar identifica cu filozofia, cu așa-numita „filozofie a istoriei" și nu cu arta. În sfîrșit, prin teoria artei ca judecată se evită, desigur, păcatul imobilismului și al transcendenței, dar nu și cel al simplismului gnoseologic, care, în cadrul acestei teorii, ia forma unui logicism exclusivist și ne duce, poate, la o nouă transcendență, mai mult sau mai puțin deghizată, dar, cu certitudine, neagă în orice caz artei ceea ce face din ea artă.

Arta e intuiție pură sau pură expresie, nu intuiție intelectuală ca la Schelling, nici logicism ca la Hegel, nici judecată ca în reflectarea istorică, ci intuiție cu totul eliberată de concept și de judecată, e aurora cunoașterii, fără de care nu putem înțelege formele ei ulterioare și mai complexe. Și ca să ne dăm seama de caracterul de totalitate care o marchează, nu am simțit nicicînd nevoia de a ieși din principiul intuiției pure nici a-i aduce corectări sau, și mai rău, a-i aduce adaosuri eclectice, ci ne-a fost de ajuns să ne menținem exact în limitele lui, să-l supunem unei și mai riguroase examinări și să-l aprofundăm, explorînd inepuizabilele bogății pe care le conține.

Tot astfel, cu altă ocazie, a trebuit să demonstrăm celor care susțineau împotriva noastră că arta nu e intuiție, ci sentiment, sau că nu e numai intuiție, ci și sentiment, și considerau intuiția pură ceva lipsit de căldură, că intuiția pură, tocmai pentru că e lipsită de referiri intelectualiste și logice, e încărcată de sentimente și de pasiuni, cu alte cuvinte, că ea conferă formă intuitivă și expresivă numai unei stări sufletești, și prin urmare, sub acea aparentă răceală există căldură, și orice adevărată creație artistică e intuiție pură, numai cu condiția să fie lirism pur. Și cînd am văzut că teoreticieni recenți prin fastidioase ocolișuri și pe căi lăturalnice ajung, în cele din urmă, la ideea că arta

e intuiție și sentiment, ni s-a părut că în felul acesta ei nu spun nimic nou, ba chiar că repetă un lucru care a fost enunțat de nenumărate ori în aforismele artiștilor și ale criticilor și că prin acel „și" conjunctiv, prin acel „ba chiar" (pe drept cuvînt detestat în filozofie de Hegel) ei se situau în afara unei adevărate elaborări științifice, iar în ceea ce privește estetica nu ajungeau la principiul explicativ, pentru că aceste două caracteristici astfel enunțate păreau doar adiționate una cu cealaltă sau cel mult sudate; or, ele trebuiau să se regăsească una în cealaltă și să se identifice una cu cealaltă.

În ceea ce privește caracterul universal și cosmic pe care-l recunoaștem, pe bună dreptate, reprezentării artistice (și poate că nimeni nu l-a pus în lumină așa de bine ca Wilhelm von Humboldt în eseul său despre *Hermann și Dorotheea*)[1], el poate fi demonstrat chiar în cadrul principiului însuși, dacă îl examinăm cu atenție. Căci, ce este un sentiment sau o stare sufletească? E ceva ce poate fi scos din cadrul universului și poate să se desfășoare prin sine? E posibil ca partea și întregul, individul și cosmosul, finitul și infinitul să aibă realitate separate unul de altul, sau unul în afara celuilalt? Poate că am fi dispuși să admitem că separarea și izolarea celor doi termeni ai relației nu pot fi decît rezultatul unei abstractizări grație căreia nu există decît individualitatea abstractă, abstractul finit, unitatea abstractă și infinitul abstract. Dar intuiției pure sau reprezentării artistice îi repugnă, în esența ei, abstracția; sau nu-i repugnă de loc, căci o ignoră, tocmai din cauza caracterului ei cognitiv ingenuu, pe care l-am comparat cu aurora. În ea, unicul palpită de viața întregului, iar întregul există și în viața unicului; orice reprezentare artistică pură include în ea și universul, universul în forma lui individuală, iar forma individuală e asemeni universului. În toate accentele unui poet, în orice creație a fanteziei sale se află întregul destin al omului, toate speranțele, toate iluziile, durerile și bucuriile, măreția și mizeria omului, întreaga dramă a realului, care devine și se dezvoltă veșnic din sine însuși în suferință și bucurie.

[1] A se vedea îndeosebi paragrafele IV—X ale acestui eseu, în ediția *Gesamm.Schriften*, editate de Academia prusiană, vol. II, p. 129—140.

De aceea, e de neconceput în mod intrinsec, ca în reprezentarea artistică să se mai poată afirma particularul pur, abstractul individual, finitul prin caracterul său limitat; şi cînd pare că se întîmplă astfel, şi într-un anume sens se şi întîmplă, reprezentarea nu e artistică sau nu e complet artistică. În cadrul operaţiei de trecere de la sentimentul nemijlocit la medierea şi dizolvarea lui în artă, de la starea de pasiune la starea contemplativă, de la dorinţa, năzuinţa şi voinţa practică la cunoaşterea estetică, în loc să ajungem la sfîrşitul acestui proces, rămînem la mijlocul drumului, în acel punct care nu e încă negru, dar nici nu mai e alb, şi nu putem să ne oprim la o asemenea contradicţie estetică decît printr-un act de liber arbitru, mai mult sau mai puţin conştient. Artiştii care sînt siliţi să se folosească de artă nu numai ca o contemplaţie şi o înseninare a pasiunilor, ci ca o expresie a însăşi pasiunii şi ca un mijloc de uşurare a ei, fac să pătrundă în reprezentarea pe care o elaborează ţipetele şi urletele dorinţelor lor, a sfîşierilor, a tulburărilor lor sufleteşti şi prin această contaminare, ei îi dau un aspect particular, limitat, îngust. Particularităţile acestea, limitarea şi îngustimea nu ţin de sentiment — care e individual şi în acelaşi timp universal, ca orice formă şi act al realului — şi nici de intuiţie — care de asemenea e individuală şi în acelaşi timp universală — ci de sentimentul care nu mai e pur şi simplu sentiment, şi de reprezentare, care nu a devenit încă intuiţie pură. De aici observaţia, făcută de mai multe ori, că opera artiştilor mai puţin reprezentativi se dovedeşte a avea o valoare de *document*, în ceea ce priveşte viaţa şi societatea din timpul lor, mai mare decît cea a artiştilor de renume, care transcend timpul, societatea şi pe ei înşişi, ca oameni practici. De aici şi acel gen de tulburare pe care ne-o produc operele care freamătă într-adevăr de pasiune, dar sînt lipsite de capacitatea de a idealiza pasiunea, în puritatea formei intuitive, ceea ce constituie caracterul propriu al artei.

Iată de ce, în tratatul meu de *Estetică*, pe care-l pot considera deja o operă de tinereţe, făceam recomandarea să nu se confunde *expresia*, — a cărei teorie o făceam, cu intuiţia, făcînd din aceasta principiul artei, adică expresia estetică — cu expresia *practică*, pe care o numim expresie, dar care nu e nimic altceva decît însăşi dorinţă, aspi-

rație, voință și acțiune, în toată simplitatea ei și devine apoi un concept al logicii naturaliste, adică indicele unei anumite stări sufletești reale, ca de exemplu, în studiile lui Darwin, asupra expresiei sentimentelor la om și la animale. Iar diferența dintre ele era ilustrată de compararea unui om care e în prada mîniei și care se consumă manifestînd-o, cu artistul sau actorul care reprezintă mînia, și domină o furtună afectivă, desfășurînd peste ea curcubeul expresiei estetice. Impulsul artistic e atît de profund diferit de impulsul practic, încît această deosebire a dat naștere, așa cum toată lumea își amintește, acelei oribile scene dintr-un roman de Edmond de Goncourt, în care o actriță, aflîndu-se la patul de moarte al iubitului ei, antrenată de geniul ei, reproduce, cu mimică artistică, spasmele agoniei pe care ea le observă pe fața muribundului.

A da deci conținutului sentimental forma *artistică* înseamnă a-i da, în același timp, amprenta *totalității,* suflul cosmic; și, în acest sens, universalitatea și forma artistică nu sînt două lucruri deosebite, ci unul singur. Ritmul și metrica, asonanțele și rimele, metaforele care se leagă cu lucrurile pe care le exprimă, acordurile de culori și de tonuri, simetriile, armoniile, toate procedeele pe care autorii de retorici au procedat greșit cînd le-au studiat în mod abstract și le-au considerat astfel extrinseci, accidentale și false sînt tot atîtea sinonime ale formei artistice care, individualizînd, pune în armonie individualitatea cu universalitatea și, prin aceasta în același timp universalizează. Tot astfel, pe de altă parte, teoriile care au apărut chiar în zorile istoriei Esteticii moderne, și au fost anunțate încă din Antichitate de obscura teorie a catarsisului aristotelic, relativ la eliberarea artei de orice interes (acea *Interesse Losigkeit,* după expresia lui Kant), adică a eliberării de orice interes practic, sînt de interpretat ca tot atîtea reacții împotriva tendinței de a introduce în artă sau a lăsa să persiste în ea sentimentul nemijlocit, ca un aliment neasimilat de organism și care se preface în venin și nicidecum ca o afirmare a indiferenței față de conținutul artei ori ca o reducere a acesteia la un simplu joc frivol. Nu acesta fusese înțelesul artei în gîndirea lui Schiller, căruia îi datorăm, de altminteri, introducerea cu puține foloase în discuțiile estetice a conceptului de „joc"; dar totuși ea a căpătat

acest înţeles, mai tîrziu, prin aşa numita „ironie", în şcoala romantică germană, considerată în aspectul ei extrem, acea ironie pe care Friederich Schlegel o saluta ca „agilitate", Ludwig Tieck ca o facultate a poetului „de a nu se abandona cu totul subiectului său, ci de a plana pe deasupra lui" şi care a sfîrşit într-o artă burlescă sau a suprapus vastei lumi a artei idealul unic al unei arte burleşti şi groteşti, ceea ce pentru adolescentul H. Heine a fost o preocupare şi o pasiune, de care şi-a amintit mai tîrziu, descriind-o astfel:

Ce nebunie care-şi dă aerul unui înţelept!
Ce înţelepciune care-şi pierde minţile!
Gemete funebre care dintr-o dată
Se preschimbă în rîsete!...

Această ironie oferea un exemplu remarcabil de invazie a individualităţii practice a poetului în viziunea pură a artei, cum se vede, mai ales, în aşa-zisa „artă umoristică" şi care a fost nu cel mai neînsemnat motiv ce l-a făcut pe Hegel să diagnosticheze disoluţia artei şi să profetizeze moartea ei în lumea modernă. Dacă am dori să ilustrăm mai bine în ce fel anume s-a eliberat arta de interesul practic, s-ar putea spune că în ea nu e vorba de o suprimare a tuturor acestor interese, ci mai curînd de o *valorificare a lor împreună* în reprezentare, căci în acest fel, doar reprezentarea individuală, ieşind din domeniul particularului şi dobîndind o valoare de totalitate, devine concret individuală.

Ceea ce se dovedeşte a fi incompatibil cu principiul intuiţiei pure nu e universalitatea, ci valoarea intelectuală şi transcendentă dată universalităţii în cadrul artei, sub formă de alegorie sau de simbol, sub forma pe jumătate religioasă a revelării unui Dumnezeu ascuns şi sub forma judecăţii care, distingînd şi unificînd subiectul şi predicatul, rupe farmecul artei şi înlocuieşte idealismul ei cu realismul, fantasmele ingenue ale artei cu judecata perceptivă şi cu consideraţiile istorice. Şi această valoare e incompatibilă nu numai pentru că e opusă scopului efectiv al artei, ci şi pentru că un expedient teoretic atît de disperat ar fi superfluu şi ar apăsa cu inutilitatea lui doctrina intuiţiei

pure, în cadrul căreia reprezentarea artistică, întrucît presupune sentimentul cosmic, oferă o universalitate cu totul intuitivă, diferită din punct de vedere formal de universalitatea gîndită, indiferent în ce mod şi adoptată ca o categorie a judecăţii.

Dar cei care recurg la asemenea expediente sînt obligaţi să facă aceasta şi din cauza unor exigenţe morale şi moralizatoare, ba în primul rînd din cauza lor. De aceea, ei sînt cînd cuprinşi de nelinişte în faţa unor manifestări de artă falsă, cînd înspăimîntaţi degeaba în faţa altora care sînt manifestări de artă autentică şi perfect inocente. Ar fi acum potrivit să adăugăm că numai susţinînd ferm principiul intuiţiei pure, eliberată de orice tendinţă, fie ea şi morală, putem oferi, pe de o parte, arme valabile atacurilor lor juste şi pe de alta să-i scăpăm de temerile lor întemeiate. Cu alte cuvinte, numai cu ajutorul acestui principiu, putem elimina efectiv imoralitatea din artă, fără a cădea în neghiobia moralismului. Pe oricare altă cale nu s-ar realiza decît o altă variantă a celebrei sentinţe din 1858 a tribunalului din Paris în procesul împotriva autorului romanului *Doamnei Bovary*: „Dat fiind că misiunea literaturii e de a înfrumuseţa şi recrea spiritul ridicînd nivelul inteligenţei şi purificînd moravurile... dat fiind că pentru a realiza binele pe care ea e chemată să-l producă, arta nu numai că trebuie să fie castă şi pură în formă şi în expresie..." sentinţă care ar fi putut fi semnată chiar de unul din personajele romanului, de domnul Homais, farmacistul. Cei care consideră că morala trebuie cultivată artificial şi ţinută trează în lumea aceasta şi introdusă în artă în acelaşi mod artificial sînt oameni de rea credinţă. Căci dacă forţa etică e, aşa cum e realmente, o forţă cosmică şi stăpîna lumii care e lumea libertăţii, ea domină prin propria sa virtute; iar arta, cu cît reface şi exprimă mişcările realului cu mai multă puritate cu atît e mai perfectă; cu cît arta e mai pură cu atît va face ca morala să reiasă din lucrurile înseşi. Ce importanţă are că un artist îşi propune să exprime prin creaţia sa artistică sentimentele lui de ură şi de gelozie? Dacă el e într-adevăr un artist, chiar din momentul reprezentării, sentimentul de dragoste va răbufni deasupra urii şi el ne va apărea în opera realizată ca om drept, în ciuda propriei sale nedreptăţi. Şi ce

importanță are faptul că altul vrea să coboare poezia pînă la rolul de complice al propriei lui senzualități și răvășiri, din moment ce, în cursul travaliului său, conștiința artistică îl obligă să unifice dispersiunea aceasta lăuntrică, și-l va face să intoneze fără să vrea un cîntec de groază și de tristețe? Și, în sfîrșit, altul va voi să pună accentul pe un amănunt în vederea unor scopuri practice, să coloreze într-un anumit fel un episod, să pronunțe un anumit cuvînt; dar logica operei sale, coerența estetică, îl va constrînge să renunțe la un anumit accent, să nu mai coloreze acel episod, să nu mai pronunțe acel cuvînt. Conștiința artistică nu are nevoie să împrumute de la conștiința morală sentimentul pudorii, căci îl posedă ea însăși, ca pe o pudoare, o delicatețe și o castitate estetică, și ea știe cînd e cazul să nu întrebuințeze altă formă de expresie decît tăcerea. Dimpotrivă, cînd un artist violează această pudoare și își violează propria sa conștiință estetică și lasă să pătrundă în arta sa ceea ce nu e motivat din punct de vedere artistic, chiar dacă are cele mai nobile preocupări și intenții, el e cu totul fals din punct de vedere artistic și, în același timp, culpabil din punct de vedere moral, căci își trădează datoria sa de artist, cea mai apropiată și cea mai urgentă pentru el. Introducerea senzualului și obscenului în artă — fapt care scandalizează de obicei oamenii timorați — e doar unul dintre cazurile de astfel de imoralitate, dar nu s-ar putea spune că e, într-adevăr, cazul cel mai nefericit și mai frecvent, căci aproape tot atît de nefericită mi se pare stupida exhibare a virtuții, care face ca virtutea însăși să devină stupidă.

Activitatea estetică, considerată sub aspectul autocontrolului și al frînei se numește de obicei *gust*; și se știe că gustul la artiștii autentici și la autenticii cunoscători de artă „se perfecționează o dată cu trecerea timpului". Aceasta înseamnă tocmai faptul că, dacă în tinerețe ne place, în genere, arta plină de pasiune, oarecum exuberantă și tulbure, în care abundă expresiile nemijlocite și practice (erotice, de revoltă, patriotice, umanitare, sau de altă coloratură), încetul cu încetul, ajungem să ne plictisim și să ne săturăm de astfel de entuziasme ieftine, și ne plac din ce în ce mai mult acele opere artistice și acele părți sau pagini din operele artistice, care au urmărit puritatea for-

mei, frumusețea de care nu ne plictisim și nu ne săturăm niciodată. Iar artistul devine din ce în ce mai pretențios și mai incapabil de automulțumire, iar criticul din ce în ce mai pretențios în judecățile lui, dar în același timp din ce în ce mai pasionat și mai profund în ceea ce admiră.

Și, din moment ce am ajuns să discutăm acest lucru, să continuăm, afirmînd că filozofia artei sau Estetica, ca orice știință, nu trăiește în afara timpului, adică de condițiile istorice; așa că, în decursul timpului, ea abordează o serie sau alta de probleme, legate de obiectul ei. Astfel, în timpul Renașterii, cînd poezia și arta în noua lor orientare au reacționat împotriva grosolăniei plebee a evului mediu, doctrina estetică respectivă a valorificat mai ales problema regulilor, a simetriei, a planului, a limbii, a stilului și a refăcut, după modelul anticilor, disciplina formei. Și, cînd, după trei secole, disciplina aceasta a devenit un pedantism și a mortificat virtuțile artistice ale sentimentului și ale imaginației, iar întreaga Europă intelectualizată a devenit aridă din punct de vedere poetic și a intervenit ca o reacție romantismul, care a mers pînă într-acolo, încît a încercat să reînvie evul mediu, Estetica corespunzătoare romantismului a fost din nou invadată de problema imaginației, a geniului, a entuziasmului, a dărîmat și a dat peste cap genurile și regulile și s-a preocupat de valoarea inspirației și a realizării spontane. Dar astăzi, după un secol și jumătate de romantism, n-ar fi oare mai bine ca Estetica să scoată în relief doctrina caracterului cosmic sau integral al adevărului artistic, a purificării de tendințele particulare și de formele nemijlocite ale sentimentului și pasiunii pe care le cere adevărul artistic? Astfel, vedem că în Franța și chiar în alte părți, pe ici pe colo, se vorbește de o „întoarcere la clasicism“, la preceptele lui Boileau și la literatura secolului lui Ludovic al XIV-lea. Faptul acesta nu e desigur lipsit de o anume frivolitate, căci o întoarcere nu mai e posibilă, cum nu a fost posibilă în Renaștere întoarcerea la Antichitate, și în epoca romantică, întoarcerea la evul mediu. Afară de aceasta, mi se pare că cea mai mare parte dintre acești predicatori ai clasicismului sînt mai amețiți de poezia pasională și senzuală decît adversarii pe care-i combat, care sînt de cele mai dese ori niște suflete simple și ca atare pot fi mai

ușor îndrumați și transformați în artiști de tip clasic. Oricum ar fi, această năzuință, considerată în general, e legitimă, căci își găsește justificarea în actualele condiții istorice.

În conformitate cu o observație făcută de mai multe ori, literatura modernă, adică cea din ultimii o sută cincizeci de ani, dacă o privim în ansamblu are aerul unei imense *confesiuni*, și cartea ei de căpătîi sînt tocmai *Confesiunile* filozofului genevez. Caracterul de confesiune pe care l-am notat subliniază în această literatură abundența de motive personale, particulare, practice, autobiografice ale faptului pe care mai sus l-am numit „revărsare", distingînd-o de „expresie". Ea acuză o relativă slăbiciune în raport cu adevărul integral și prin aceasta, o absență a ceea ce îndeobște se numește *stil*. Și cu toate că s-au discutat de multe ori cauzele pentru care femeile cîștigă un loc din ce în ce mai mare în literatură (și, un autor german al unei *Poetici* Borinski, a susținut că societatea modernă, ocupată cu lupta dură, de fiecare zi, în afaceri și în politică, le-a remis femeilor funcțiile poetice, așa cum în societățile primitive războinice acestea erau date preoteselor druide și sibilelor!), mie mi se pare evident că adevărata cauză constă în caracterul de „confesiune" pe care l-am menționat și pe care l-a luat literatura modernă. Ca urmare a acestui fapt, s-au deschis larg ușile în fața femeilor, ființe prin excelență afective și practice, care așa cum subliniază cînd citesc cărți de poezie tot ceea ce se potrivește cu propriile lor aventuri și nefericiri sentimentale personale, tot astfel se simt în largul lor cînd sînt invitate să-și descarce sufletul. Nici lipsa de stil nu constituie pentru ele o preocupare, căci așa cum s-a spus în mod subtil: „*Le style, ce n'est pas la femme*". [Stilul nu e femeea]. Femeile se ocupă cu literatura în epoca modernă, pentru că bărbații s-au efeminat puțin, din punct de vedere estetic; și un simptom al efeminării lor e lipsa de pudoare în a-și etala toate mizeriile, și acea frenezie a sincerității, care, fiind frenezie, nu mai e sinceritate, ci o mai mult sau mai puțin abilă afectare, care-l face pe artist să cîștige, prin cinism, încrederea altuia, după exemplul pe care-l oferă pentru prima oară Rousseau. Și întocmai cum bolnavii, oamenii grav bolnavi, întrebuințează în mod deliberat medicamente, care, sub aparența

ameliorării le agravează răul, tot astfel, în decursul secolului al XIX-lea, şi chiar şi în zilele noastre, s-au făcut o mulţime de încercări de a reface forma şi stilul, impasibilitatea, demnitatea, seninătatea artei, frumuseţea pură; şi toate acestea, încercate pentru ele însele, ne dau un nou indiciu şi o nouă dovadă a deficienţei pe care o vedeau cu toţii şi de care nu se puteau vindeca. Ceva mai virilă a fost cealaltă încercare de a depăşi romantismul, prin realism şi verism, cu ajutorul ştiinţelor naturii şi al poziţiilor pe care ele le promovaseră. Dar exagerarea în scoaterea în relief a amănuntului nu a fost atenuată prin noua şcoală, ci sporită, căci şi ea era prin derivaţie şi natură tot romantică. La aceeaşi exagerare se pot raporta şi alte multe manifestări literare binecunoscute: de la „scrisul artist" care în Franţa a fost proclamat şi reprezentat îndeosebi de fraţii Goncourt, pînă la eforturile spasmodice ale lui Pascoli al nostru de a reda realist impresiile sale imediate, şi care fac din el, într-un anume sens, un precursor al futurismului şi al muzicii „stridente".

Natura maladiei de care suferă întregul organism al literaturii moderne a fost stabilită de mult şi nu de critici mărunţi, ci de mari artişti, de cei mai mari din Europa; astfel, fără să ştie unul de celălalt şi aproape cu aceleaşi cuvinte, Johann Wolfgang Goethe şi Giacomo Leopardi au pus în lumină contrastul dintre clasici şi moderni. Cei dintîi (spunea poetul german) „au reprezentat existenţa, iar noi, de obicei, efectul; ei au zugrăvit teribilul, noi zugrăvim teribil, ei au zugrăvit agreabilul, noi zugrăvim agreabil... de aici provine întreaga exagerare, întregul manierism, toată falsa graţie, toată umflătura, căci în momentul în care ne ocupăm de efect şi lucrăm pentru efect, nu considerăm niciodată că l-am făcut suficient de sensibil"; — iar „simplitatea" şi „naturaleţea" anticilor erau lăudate de poetul italian, căci „ei nu au urmărit, ca modernii, amănuntul, dovedind astfel în mod evident efortul scriitorului care nu vorbeşte de vreun lucru şi nici nu-l descrie aşa cum natura însăşi îl prezintă, ci se pierde în subtilităţi, notează amănuntele, face descrieri minuţioase şi lungi, din dorinţa de a *obţine efectul*: prin aceasta, el îşi trădează intenţia, distruge dezinvoltura naturală şi spontaneitatea, face vădită arta şi afectaţia, face ca în poezie să vorbească mai mult poetul

decît poezia. În felul acesta „impresia poeziei sau a artelor frumoase", la antici era „*infinită,* în timp ce la moderni e *finită*". Şi Goethe era satisfăcut că inventase o expresie justă prin care-i putea ironiza pe romantici „poezie de spital", căreia îi opunea „poezia tirteică", care nu e doar cea care intonează cîntece de război, ci aceea „care dă curaj oamenilor în bătălia vieţii". Şi cu toate că Oscar Wilde a protestat împotriva adjectivului „morbid" pus după substantivul „artă", calitatea celui care protesta nu făcea decît să întărească oportunitatea unui asemenea adjectiv.

„Caracterul general" al unei literaturi sau al unei arte nu poate fi atribuit direct, şi cu atît mai puţin ca o judecată, operelor de artă produse de acea literatură şi acea artă; ba chiar, aşa cum ştim, termenul acesta nu desemnează ceva propriu-zis estetic şi artistic, ci doar o simplă tendinţă practică, care acţionează în ceea ce într-o literatură nu e de fapt artă: adică asupra materiei ei, şi uneori asupra viciilor ei. Ar fi inutil să mai facem observaţia că artiştii de geniu, poeţii de vocaţie, marile opere şi marile scrieri — adică tot ceea ce contează în *istoria poeziei* — nu sînt supuşi maladiilor sau tendinţei generale. Marii poeţi şi artişti aparţinînd tuturor ţărilor şi tuturor timpurilor intră în aceeaşi sferă de lumină şi sînt primiţi ca nişte concetăţeni şi recunoscuţi ca fraţi, indiferent că aparţin secolului al VIII-lea înainte de era noastră sau secolului al XX-lea al erei noastre, fie că poartă peplum-ul grec sau roba florentină, tunica scurtă englezească sau pînza albă a orientalilor. Toţi sînt *clasici,* în cel mai bun sens al cuvîntului, care, după părerea mea, constă într-o fuziune particulară a caracterului primitiv cu cel cult, a inspiraţiei cu educaţia literară. Dar ar fi totuşi greşit să ne închipuim că determinarea curentelor de gîndire, a sentimentelor şi a culturii unei epoci nu foloseşte studiului poeziei; căci acest lucru foloseşte în primul rînd formării unui criteriu concret şi eficace prin care distingem şi separăm arta artiştilor autentici de aceea a artiştilor mai puţin autentici sau a pseudoartiştilor şi a meşteşugarilor. În al doilea rînd, acest lucru serveşte la cunoaşterea chiar a marilor artişti, dîndu-le posibilitatea să descopere dificultăţile pe care au trebuit să le depăşească şi victoriile pe care le-au realizat asupra ma-

teriei brute cu care lucrează pe care au înălţat-o pînă la a deveni conţinutul artei; şi în sfîrşit (căci şi marii artişti au părţile lor vulnerabile) îi ajută să-şi explice unele defecte ale lor.

Dar determinarea tendinţei prevalente sau a caracterului general mai serveşte şi ca un avertisment dat artiştilor, pe care-i pune în gardă împotriva adversarului, peste care dau în înseşi condiţiile în care ei creează şi împotriva cărora critica nu le poate oferi nici un fel de ajutor decît tocmai acest avertisment foarte general. Dar acest avertisment poate fi mai determinant prin îndemnul ca artistul să nu-şi plece urechea la cei care, acum şi în trecut, au explicat şi explică dispoziţia sufletească descrisă mai sus ca proprie unui anumit popor sau unei anumite rase şi care a trecut şi la alt popor printr-o contagiune epidemică. Căci dacă e adevărat că expresia nemijlocită şi violentă e foarte frecventă la popoarele germanice, care au avut în trecut o perioadă mai scurtă de rafinament social, ea e în realitate o dispoziţie general-umană care se poate constata oricînd şi oriunde. Din punct de vedere istoric, ea s-a manifestat într-o formă intensă şi ca „fenomen de masă" în toată Europa de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea încoace, pentru că corespundea unor condiţii generale, filozofice, religioase şi morale, asemănătoare. Or, aşa cum am mai atras atenţia, tendinţa aceasta e doar indirect literară şi e, în primul rînd, de origine filozofico-religioasă-morală, aşa că zadarnic încercăm s-o combatem cu leacuri de tipul formalismelor estetice, ca şi cum ea s-ar datora ignorării retoricii sau a tehnicii: falimentul tuturor acestor încercări făcute pînă acum l-am amintit deja. Această maladie va descreşte şi va dispare o dată cu întărirea în sufletul european a unei noi credinţe care să culeagă, în sfîrşit, roadele atîtor spaime care l-au muncit, atîtor eforturi făcute, şi a sîngelui vărsat: maladia va descreşte şi va dispare în acelaşi fel în care a fost combătută şi înfrîntă sau poate fi combătută şi înfrîntă în artiştii luaţi în parte, ca urmare a dezvoltării sănătoase a caracterului lor filozofico-etico-religios, adică a *personalităţii* lor, temelia artei şi a oricărui alt lucru. Dacă ea nu va descreşte, ba chiar va spori şi se va complica în viitorul apropiat, înseamnă că e indispensabilă o mai lungă încercare pentru societatea omenească, care e

chinuită şi care chinuieşte. Dar, cu toate acestea, artiştii autentici vor ajunge totdeauna la adevărul integral şi la clasicitatea formei, cum au ştiut să facă în cursul secolului al XIX-lea, cînd bîntuia răul, marii artişti cu care se mîndreşte literatura modernă de la Goethe şi Foscolo sau Manzoni şi Leopardi la Tolstoi şi Maupassant sau Ibsen şi Carducci.

1917

APENDICE:
CELE DOUĂ ŞTIINŢE LUMEŞTI – ESTETICA ŞI ŞTIINŢA ECONOMICĂ

I. SPIRIT ŞI SIMŢ

O trăsătură care caracterizează în modul cel mai clar deosebirea dintre epoca modernă şi evul mediu este locul şi importanţa pe care au luat-o în epoca modernă viaţa politică, economică şi cea artistică sub toate formele ei.

Cu aceasta nu vrem să spunem că în evul mediu nu au existat viaţă economică, politică şi viaţă artistică: însuşi faptul că vorbim de o importanţă mai mare sau mai mică dovedeşte că ele au existat. Aşa cum nici un individ nu poate trăi fără aceste fenomene spirituale, nici epocile nu pot exista fără ele, nici chiar cele mai barbare sau primitive; ba chiar în domeniul artei şi al poeziei au existat în vremurile acelea unele manifestări impresionante. Vrem doar să spunem şi mai ales să atragem atenţia că, în complexul societăţii medievale, accentul nu a căzut pe ele. Cine ar dori o prealabilă dovadă, aproape intuitivă, a acestei afirmaţii nu are decît să privească edificiile sau ruinele edificiilor ce mai pot fi văzute, ale acelei societăţi, în special a edificiilor din apogeul evului mediu, adică bisericile, mănăstirile şi castelele, şi să le compare cu peisajul lumii moderne, aglomerat de fabrici şi magazine, bănci şi burse de schimb, camere de deputaţi şi palate ale ministerelor, de muzee şi pinacoteci, săli de expoziţii, teatre şi şcoli şi alte lucruri asemănătoare. O altă confirmare am obţine-o numaidecît dintr-o atît de rapidă privire asupra a ceea ce au fost în genere în evul mediu poezia, literatura şi arta, adică nişte manifestări în cea mai mare parte de tip didactic, moralist, narativ şi alegoric şi numai arareori de tip personal sau liric. Sau ce a fost în evul mediu politica care, cînd nu asculta de nişte necesităţi vitale, elementare, de supravieţuire şi de apărare, era îndreptată spre scopuri extralumeşti cum s-a întîmplat cu cruciadele pentru cucerirea Sfîntului Mormînt, şi cu acordurile şi conflictele dintre biserică şi imperiu. Sau ce a fost în evul mediu economia, redevenită în cea mai mare parte „naturală", cu o industrie şi un comerţ reduse. O revoluţie a început în momen-

tul în care comunele italiene şi marii monarhi normanzi şi suedezi au început să exercite o politică naţională şi de stat, cu scopuri conştiente în ceea ce priveşte economia şi cultura, iar artele şi comerţul au înflorit, şi vigoarea lor a egalat repede şi uneori a depăşit intenţiile şi dispoziţiile extralumeşti, pînă cînd omenirea a intrat în epoca mai propriu numită modernă o dată cu Renaşterea şi cu Reforma, două mişcări care par divergente, dar sînt complementare, căci Renaşterea a căutat să ajungă la antichitatea greco-romană şi a descoperit realitatea şi natura, iar Reforma a căutat să ajungă la creştinismul evanghelic şi a descoperit libera cugetare şi critica. Pentru astfel de deosebiri de accent şi de ritm, în istoriografie continuă să se vorbească de distincţia şi opoziţia dintre evul mediu şi epoca modernă, opoziţie necesară pentru a evidenţia acele deosebiri care deşi nu pot fi adoptate (şi nu au putut fi niciodată în istorie) în mod direct, ba chiar trebuie să le gîndim puse şi negate, accentuate şi atenuate în însăşi cursul istoriei, ne fac totuşi să înţelegem drama istoriei omenirii în cadrul procesului de trecere treptată şi revoluţionară, de la evul mediu la epoca modernă. Se şterg aceste diferenţe sau le luăm din importanţă, sau, chiar, se schimbă categoriile de valori; iar evul mediu va dispare din istorie sau epoca modernă va fi un ev mediu în sens peiorativ, de sărăcie cu duhul, cum de altminteri o şi cred istoricii reacţionari sau spiritele stăpînite de ascetismul religios.

Intensitatea crescîndă a activităţii politice şi economice şi a celei artistice foarte diverse s-a manifestat în domeniul teoretic, prin formarea unor două noi moduri de gîndire sau a două noi discipline: Politica şi Ştiinţa economiei (pe care le luăm în considerare aici în unitatea lor filozofică substanţială ce le leagă una de alta) şi filozofia artei sau Estetica. Aceste două ştiinţe au rămas necunoscute sau aproape necunoscute filozofiei medievale, care, în sfera practică cunoştea doar Morala, şi soluţiona prin morală problemele politice şi economice, cînd aceste probleme se puneau şi ea nu putea să le ocolească; iar în sfera teoretică, nu cunoştea decît Logica şi reducea poezia şi arta la simple mijloace de a face cunoscute şi a divulga adevărurile sfinte. Dar prin Renaştere s-a afirmat în mod viguros, mai întîi ştiinţa statului sau Politica şi, după ea, au urmat

numaidecît artele înţelepciunii, şi ceva mai tîrziu ştiinţa Economiei, care a dobîndit forma solidă a legilor şi regulilor mai ales în secolul al XVIII-lea, fără să se înalţe la conştiinţă filozofică propriu zisă. Atunci a început să se diferenţieze dreptul de morală, iar investigaţiile au început să se îndrepte spre pasiunile omeneşti, şi spre problemele pe care ele le ridică[1], şi tot atunci, o dată cu Renaşterea, au fost reluate cercetările asupra conceptului de poezie, de artă figurativă, de arhitectură, de muzică şi s-a încercat găsirea unei baze comune tuturor acestora, precum şi descoperirea unei facultăţi din care iau naştere toate aceste arte. Această investigaţie a ajuns la o primă concluzie în secolul al XVIII-lea, cînd, descoperindu-se originalitatea noului principiu, s-a constituit o ştiinţă autonomă, căreia i s-a dat numele de *Estetică*. Fireşte, nu e vorba în acest caz, ca de altfel în nici un alt domeniu al cunoaşterii, de nişte sisteme de doctrină fixate o dată pentru totdeauna, ci de orientări, la care s-a lucrat şi se lucrează şi ale căror necesitate şi fecunditate se simţeau şi se simt şi azi.

Natura radical antiascetică, antitranscendentală, terestră, profană a acestor două noi ştiinţe nu a fost observată, afirmată şi discutată de spiritele moderne care le produceau şi le cultivau, nici de cele învechite şi tradiţionaliste, care ar fi trebuit să le respingă şi să le combată şi care totuşi le-au lăsat în pace sau au contribuit şi ele la dezvoltarea lor după nevoi şi ascultînd de imperativele noilor vremuri. Chiar şi singurul caz de reacţiune, de dispută înverşunată şi de persecuţie împotriva uneia dintre aceste ştiinţe, sau împotriva unei părţi din ele, împotriva Politicii sau a „raţiunii de stat", nu a urmărit atît repudierea directă a noii ştiinţe cît a formei severe şi directe în care se prezenta ea la Machiavelli şi în cadrul aşa-numitului machiavelism. Cei care s-au opus au fost şi ei, mai mult sau mai puţin oameni politici, care au primit şi au încercat să concilieze în mod eclectic ce era vechi cu ce era nou; în aceste uniuni, nu noul s-a pierdut, ci încetul cu încetul s-a destrămat şi a fost înlăturat ceea ce era vechi: fără să mai

[1] Cititorul poate găsi date istorice asupra acestor dezvoltări care, privite dinafară, par fără legătură între ele, deşi sînt intim legate una de alta, în lucrarea mea *Filosofia della pratica (Filozofia practicii)*, passim.

pomenim că iezuiţii antimachiavelici, apărători cu mijloace moderne ai bisericii catolice, şi-au însuşit machiavelismul atît de perfect, încît au ştiut să-l aplice şi acolo unde nici nu se gîndise părintele său, adică în domeniul moralei pure. Tot astfel, iezuiţii au contribuit într-o oarecare măsură la formarea esteticii moderne, prin şcolile lor de retorică umanistă, prin doctrinele pe care le-au întemeiat sau şi le-au însuşit asupra sensibilului, imaginarului, asupra fanteziei, asupra talentului sau geniului, asupra judecăţii prin simţuri sau bunul gust: Savonarola care a pus pe foc toate „deşertăciunile", nu a avut urmaşi, în atît de lumeasca biserică catolică. Nici ştiinţa Economiei, îndeosebi în forma ei incipientă de dezvoltare şi care a fost afilozofică sau de „aritmetică-politică", nu a provocat scandal sau suspiciuni, decît tîrziu şi numai pe ici pe colo; cînd s-au dezlănţuit tendinţele individualiste extreme ale concurenţei, a început să se vorbească de moralizarea Economiei şi s-a pomenit din nou de *„iustum pretium"*, atît de drag sistemului scolastic al lui Toma d'Aquino. E cert că, dacă şi unii şi ceilalţi ar fi fost conştienţi de natura acestor două ştiinţe, nu ar mai fi nevoie s-o facem noi acum, şi aceste consideraţii ale noastre ar fi inutile. De aceea, unii nu apreciază aceste ştiinţe, tocmai pentru că sînt dotate cu acea maturitate a conştiinţei la care o mişcare ajunge doar atunci cînd are o istorie bogată a ei şi o putem cuprinde într-un complex şi o putem observa în relaţiile ei cu ceea ce i se opune, adică cu mişcarea din care iese şi căreia i se opune. Chiar şi în ziua de azi, o asemenea conştiinţă lipseşte în genere. În ceea ce mă priveşte, cînd mi s-a întîmplat să întîlnesc preoţi mulţi şi călugări naivi sau alţi oameni credincioşi, care acceptaseră şi manipulau imprudenţi conceptele esteticii moderne, le-am atras atenţia cavalereşte: — Băgaţi de seamă: aveţi de-a face cu diavolul. Şi zic: cu diavolul pentru că-mi amintesc că Friedrich Schelling, reflectînd la originea limbilor şi anume la nestăvilita lor tendinţă spre individualizare a susţinut o teorie după care aceasta ar fi „diabolică" sau „satanică": o idee pe care un filolog (D'Ovidio) o va formula într-o formă sistematică şi care nu era ideea unui filolog oarecare.

În ultima analiză, ce fac, de fapt, aceste două științe? Ca să spunem pe scurt ele încearcă să dea o justificare teoretică, cu alte cuvinte, să definească și să sistematizeze, dîndu-i demnitatea unei forme pozitive și creatoare a spiritului, acelui fapt care se numește „simț“ și care în evul mediu, a fost un obiect de suspiciune sau chiar de negație și de exorcisme, iar epoca modernă și l-a revendicat prin activitatea ei de fapt.

Și întrucît „simțul“ avea două înțelesuri corelate, dar distincte, și desena, ceea ce în actul cunoașterii nu e logic și rațional ci sensibil și intuitiv, ca și ceea ce în practică nu e moral prin sine, nici impus de vreo datorie, ci e doar voit pentru că e iubit, dorit, folositor și plăcut, justificarea doctrinală ducea pe de o parte la logica simțurilor sau logica poetică, știința purei cunoașteri intuitive sau Estetice, iar pe de alta, la o doctrină hedonistă, la logica utilului, la știința economiei în sensul ei cel mai larg: care nu era nici mai mult nici mai puțin decît o „răscumpărare a cărnii“ teoretică și filozofică, cum i s-a spus de obicei, adică a vieții în măsura în care e viață, a iubirii terestre în toate formele ei. Justificarea „simțului“ implica, fără îndoială, în actul însuși, spiritualizarea lui căci din situația lui de străin și opus spiritualității, din inamic periculos, perfid și rapace și împotriva căruia trebuia luptat fără milă și pînă la capăt, el era mutat în interiorul spiritului, tot ca o spiritualitate, o spiritualitate cu fizionomie proprie, cu o funcție proprie, cu o valoare proprie, și prin aceasta necesară unei vieți spirituale integrale și sănătoase. Dar dacă, printr-o astfel de interiorizare și elevare simțul se spiritualiza, el se și senzualiza în același timp sau, mai curînd, își regăsea integritatea și armonia, încetînd să se mai resimtă de mutilarea ce-i fusese impusă cu privire la unele părți esențiale ale modului său de a fi și de a acționa. Logica și etica au coborît astfel în lume dintr-o supralume — prima, dintr-o logică scolastică și formalistă, se transforma într-o logică a observației, o logică experimentală și inductivă, iar a doua, morala, dintr-un cod transcendental de legi se transforma în sentiment sau conștiință morală — și dintr-o inamică a pasiunilor și a utilității s-a transformat în prietena lor indulgentă dar se-

veră, care nu le mai extirpa din inimile oamenilor, ci înălțîndu-le și purificîndu-le, scotea din ele o vigoare pentru propria ei viață și acțiune. Toate marile concepte ale filozofiei moderne se leagă strîns de aceste două noi științe, fără de care nu s-ar fi putut forma, în contrast cu logica intelectualistă sau a abstracției universale, logica speculativă și dialectică sau logica concretului universal, la care a contribuit ca model și prin analogie, arta sau poezia, așa de mult, încît la un moment dat s-a ajuns să se creadă că aceasta ar putea oferi singurul și cel mai mare organ adecvat al adevărului. Fără aceste două noi științe nu s-ar fi produs ridicarea istoriei de la nivelul cronicii sau al culegerii de fapte accidentale și al unei *opus oratorium* scris cu scopul de a oferi exemple și povețe, la nivelul cel mai înalt al gîndirii omenești, la ideea de filozofie însăși care s-a desăvîrșit și e în acțiune, și, în sfîrșit, nici nu s-ar putea închide perfect cu ele cercul concepției imanente asupra realității.

Cel care cunoaște filozofia, în diferitele ei peripeții poate completa cu nenumărate amănunte această schiță a unuia dintre aspectele istoriei ei în decursul epocii moderne. Și ar fi instructiv să amintim îndeosebi opozițiile ce s-au născut sau au înviat de cîte ori s-a stăruit în ignoranța medievală a acestor două științe, sau s-a revenit la ea, sau de cîte ori s-a recurs la reprezentări, fie ele și în forme alimentate sau îmbrăcate în idei moderne, a separării spiritului de simțuri. Așa au fost disputa lui Vico reprezentînd conștiința istorică împotriva raționalismului cartezian, aceea a lui Galilei împotriva aristotelismului, protestul lui Schiller împotriva a ceea ce era rigid și ascetic în etica lui Kant, revolta esteticii romantice împotriva frigidității clasice pe care estetica expresiei pure a formulat-o împotriva esteticilor conceptualiste, chiar și în forma lor mai subtilă de estetici ale „Ideii", și așa mai departe; în sfîrșit, tot așa s-a întîmplat cu motivul perpetuu al filozofiilor care renasc mai proaspete din viață, din experiență, din poezie, împotriva filozofării sterile de tip academic și universitar, care se desfășoară de obicei într-o lume fără pasiuni și fără fantezie și care înclină spre abstracțiile logicismului și ale moralismului. Dar în cadrul schiței noastre, sînt suficiente aceste note, ținîndu-se seama și de observația pe care

am mai făcut-o, şi anume că izbînda unei idei nu e niciodată victoria unui adevăr sau a unui sistem de adevăruri definitiv stabilit, ci a unei orientări în cadrul căreia trebuie să ne mişcăm, conştienţi de dificultăţile depăşite şi devenite anacronice, gata să înfruntăm şi să soluţionăm altele noi care nu lipsesc şi nu vor lipsi niciodată.

II. SPIRIT ŞI NATURĂ

Ar fi util să luăm în considerare modul în care poziţia acestor două ştiinţe moderne şi lumeşti contribuie la închiderea cercului imanenţei — cum a fost el numit. În acest scop, să ne oprim puţin la dualismul cel mai important dintre cele care împiedică această închidere: dualismul *spirit-natură.*

Un dualism care, la o examinare mai atentă, e un grup de dualisme, ce trebuie clarificate pe rînd şi dintre care primul ce se naşte din credinţa comună din care se alimentează şi din care îşi scoate necontenit forţa sa, constă în stabilirea a două ordine diferite ale realităţii, ca două lumi diferite: cea zisă a omului şi cea zisă a naturii şi care ar cuprinde toate celelalte fiinţe, de la animale la pietre; sau lumea conştiinţei şi lumea inconştienţei, lumea vieţii şi cea a mecanicităţii, sau în orice alt mod s-ar putea determina, sau mai cu seamă s-ar putea constitui asemenea două lumi.

Deşi se întemeiază nu pe analiza critică, ci pe imaginaţie, acest dualism a fost şi este dintre cele mai tenace. Datorită acestei tenacităţi, gîndirea, care, prin instinct, nu poate admite nici un fel de dualism, în loc să-l supună criticii şi să-l nege, pur şi simplu, s-a silit, la început, să-l conserve şi în acelaşi timp să-l interpreteze printr-un soi de spiritualizare a termenului ei secund, adică a naturii: o sarcină plină de contradicţii, în care gîndirea a sfîrşit prin a ceda locul imaginaţiei. Faptul acesta este demonstrat chiar şi de forma cea mai simplistă a acestei soluţii, în filozofia naturii din timpul Renaşterii, care a pus în circulaţie o mitologie variată, cu tendinţe pitagoreice, animiste şi cu înclinări spre personificare. Dar acest fenomen apare mai vădit în filozofia naturii de factură idea-

listă și romantică, care, de altminteri, de la primele ei formulări, a trezit opoziții de principiu, ca aceea a lui Fichte, care le-a declarat „fantezii" *(Schwärmerei)*. Această filozofie se întemeia pe conceptul unui „altceva" decît spiritul, a unui „altceva în sine", a ceva absolut fără conștiință (dacă se poate concepe ceva absolut în afară de conștiință) și aducea astfel o confirmare a dualismului ei inițial și fundamental. Dar mai apoi s-a venit cu argumentul că acest dualism a fost depășit prin acel „altceva" și prin acel „fără conștiință", considerat un fel de „logos alienat" sau „gîndire pietrificată", cărora le revenea sarcina de a pătrunde și a reconstitui dialectica fără conștiință sau alienată. Nu are prea mare importanță dacă dialectica aceasta era de tip schellingian sau hegelian, în mai multe grade sau în triade, căci metoda era în esență aceeași, nici dacă natura era tratată prin categoriile spiritului sau doar cu cele ale logosului; operînd cu metafore și analogii fanteziste, metoda era tot arbitrară. Și, într-adevăr, sistemele acestea filozofice au fost discreditate nu numai prin criticarea fundamentelor lor logice, și nu atît prin această critică, ci mai curînd de ridicolul cu care s-au acoperit anumite formule ce s-au păstrat de la ele sau care au fost născocite în chip de parodie pe seama acestor sisteme, precum: „diamantul este piatra ajunsă la conștiința de sine", sau „uraganul e febra naturii", și altele de același tip. Asemănător cu filozofia naturii din Renaștere, cu care aceste sisteme aveau afinități de ordinul ideilor, ba chiar și legături istorice, în ele reînvia uneori gîndul sau speranța de a regăsi și exercita artele magice.

Ceea ce a ruinat înseși bazele acestor construcții și a dat o altă orientare problemei naturii au fost considerațiile gnoseologice prin care s-a ajuns încetul cu încetul să se observe că nu există două ordine ale realității sau două lumi, una spirituală și alta naturală sau materială, una guvernată de finalitate, cealaltă supusă cauzalității, una vie și cealaltă mecanică, ci că realitatea unică, indestructibilă și indivizibilă poate fi elaborată în conformitate cu conceptele de spirit, de viață, de scop și în conformitate cu conceptele de materie, cauză, mecanism. In felul acesta descoperim că acea dublă ordine a realității și acea dualitate a lumii nu e nimic altceva decît o proiecție imaginară

a unei duble acţiuni a spiritului omenesc. Acest lucru e atît de puţin real prin sine, încît nu numai animalele, plantele, metalele şi pietrele, dar însuşi omul, sentimentele, gîndurile şi acţiunile lui, operele pe care le creează şi istoria lui pot fi reduse la scheme transformate în procese naturale şi mecanice, şi reprezentate determinist, cum se procedează în ştiinţele concepute naturalist, care se ocupă de viaţa spiritului, începînd cu acel soi de zoologie care e psihologia empirică şi pînă la acea fizică care e lingvistica legilor fonetice. Şi, totuşi, această doctrină a formei duble de elaborare a realului, atunci cînd e înţeleasă ca o dualitate de moduri ale gîndirii însăşi, unul finalist şi celălalt cauzal, izbuteşte să risipească fantasma naturii în semnificaţia ei mai sus-pomenită, dar ameninţă în acelaşi timp să infirme şi conceptul de spirit, căci unica realitate, gîndită alternativ în două moduri diferite, ar fi falsificată în două moduri diferite şi ar deveni cu neputinţă de găsit în sine şi ar deveni incognoscibilă. Pentru a ieşi din acest impas nu există altă cale decît a pune din nou şi a recunoaşte, într-unul din cele două moduri, gîndirea autentică şi adevărul, şi a atribui celuilalt mod o funcţie pur practică şi instrumentală sau „economică" cum a fost ea numită. Acest lucru s-a întîmplat tocmai graţie criticii moderne a ştiinţei care, rămînînd în continuare, pe poziţii intermediare şi de nesusţinut precum intuiţionismul şi fenomenismul, ne duce cu sau fără voie, printr-o necesitate logică să stabilim şi să refacem unicul adevăr al gîndirii speculative şi al concepţiei spiritualismului absolut al realităţii ca istorie şi ne face să putem demonstra că tot ceea ce în ştiinţele naturii e cunoaştere a adevărului e de fapt cunoaştere istorică. În zilele noastre asistăm din ce în ce mai frecvent la scoaterea în relief a realităţii concrete, individuale şi istorice în modul de a privi aşa-zisa natură[1].

[1] A se vedea *passim* notaţiile lui De Ruggiero, în revista „Critica", asupra filozofiei contemporane. Nu de mult, un fizician englez, Eddington *(The Nature of the Physical World)* [Natura lumii fizice] a formulat, în glumă, contrastul dintre observaţia vie a realităţii şi schemele moarte: Un porc ar trebui să ne fie mai familiar în formă de felii, dar porcul netăiat în felii este un obiect mai simplu pentru biologul care vrea să înţeleagă felul în care acest animal funcţionează.

Dar dualismul spirit-natură mai are o a doua semnificație, pe care n-o ajută întru-totul dizolvarea și rezolvarea gnoseologică a conceptului de natură, căci dacă refuzăm să admitem că natura e o ordine a realității și o lume anumită, ea se prezintă totuși în însuși spiritul nostru ca ceva ce se află în fața gîndirii și care e obiectul ei, deci ca un dualism *subiect-obiect*. Ce altceva e, de fapt, obiectul, obiectul în sine, conceput ca altceva decît subiectul, dacă nu fantoma reapărută a inconștientului, a nonspiritualului, a materiei, a naturii, pe care critica n-a izbutit s-o dizolve, sau a dizolvat-o prost, sau a dizolvat-o doar pentru o clipă ca să se refacă imediat grație imaginației tenace și care, prin aceasta apare din nou într-o situație nouă? Și dacă e așa, înseamnă că toate eforturile care se fac pentru a o reabsorbi sînt tot atît de zadarnice ca și eforturile vechilor filozofii ale naturii și ele ne apar ca niște tautologii sau ca niște simple jocuri de cuvinte, cum se întîmplă cînd insistăm asupra dualității reprezentate de unitatea raportului subiect-obiect și enunțăm din nou termenii problemei, fără a o soluționa, sau căutăm să escamotăm obiectul, făcîndu-l să dispară, ca apoi să apară, cum se întîmplă cu un fapt în raport cu un act, adică ca natura în raport cu spiritul, sau ca trecutul în raport cu prezentul — alte metafore vremelnice pentru a desemna natura și spiritul, adică alt soi de jucării ale sublimei metafizici. Pe de altă parte, dizolvarea naturii mecanice, în măsura în care e realitate, și în măsura care s-a produs, ne silește însă să conchidem că obiectul nu mai poate fi natura devenită inexistentă, dar nu ne spune ce e acel lucru pe care gîndirea îl gîndește ca pe propriul său obiect; și această indeterminare lasă deschisă poarta pe care reapare fantoma naturii. Din punct de vedere logic, obiectul nu poate exista, la rîndul său, decît ca spirit, dar nu ca acel mod al spiritului care e gîndirea și care prin aceasta îndeplinește funcția de subiect, nu de obiect: dar, atunci, care? Cele două științe filozofice pe care le-am numit în principal moderne și care se referă, una la praxis, în existența lui dinamică și pasională, iar cealaltă la plăsmuirile fanteziei, ne pun la dispoziție datele necesare pentru soluționarea problemei, dezvăluindu-ne faptul că obiectul nu e decît viața pasională, stimulentele, impulsurile, plă-

cerea și durerea, variatele și repetatele emoții, că obiectul nu e decît ceea ce devine materie pentru intuiție și pentru fantezie și, prin aceasta, pentru reflecțiune și gîndire[1]. Ca urmare a acestei concepții, adevărul nu va putea fi deci definit ca în filozofia scolastică *adaequatio rei et intellectus*, deoarece *res* (lucru), ca *res*, nu există, ci mai curînd (luînd bineînțeles, în sens metaforic conceptul de adecvare) *adaequatio praxeos et intellectus*. Faptul că „natura" se confundă cu procesul practic al dorințelor, al poftelor, al cupidității, al satisfacțiilor și insatisfacțiilor ce se nasc din ele, al emoțiilor ce se leagă de ele, al plăcerilor și al durerilor, a fost întrevăzut deja de filozofi ca Fichte și Schelling și a oferit tema operei lui Schopenhauer; dar filozofii aceștia, și îndeosebi Schopenhauer, au pus Voința, în mod metafizic, în afara spiritului, concepînd-o oarbă și au făcut un *posterius* din gîndire și din reprezentare, în același mod în care Hegel a conceput metafizic Logosul și l-a pus la temelia naturii și a spiritului; iar alți filozofi mai mărunți au tratat în același fel celelalte forme spirituale, precum Frohschammer, care a acordat această onoare Fanteziei, iar Hartmann, Inconștientului. Natura trebuie însă concepută în urma spiritului, ca o formă specială sau ca o categorie a spiritului însuși, și anume cea mai elementară dintre formele practice, aceea în care chiar și forma practică cea mai înaltă, adică moralitatea, se traduce și se întrupează necontenit și în care se întrupează gîndirea însăși și fantezia, făcîndu-se cuvînt și expresie și trecînd, în acest proces, prin vicisitudinile practice ale tuturor emoțiilor și prin antiteza plăcere-durere. Gîndirea, chiar și atunci cînd gîndește și critică alte idei și le face istoricul, nu gîndește pe ea însăși, ci viața practică a gîndirii, căci gîndirea e totdeauna subiectul care gîndește și nu obiectul gîndit. Ce anume înseamnă de fapt a gîndi, să presupunem o gîndire asupra lui Immanuel Kant, dacă nu a-l gîndi pe Immanuel Kant într-unul din momentele acestei acțiuni, într-un efort de atenție și de tensiune, cu experien-

[1] La o concluzie asemănătoare cu cea la care am ajuns eu, acum douăzeci de ani, în lucrarea mea *Filozofia spiritului*, pe calea esteticii și a logicii istoriei, reluînd și criticînd tradițiile idealismului clasic, a ajuns pe alte căi Dewey, cum se poate observa din eseul lui De Ruggiero: *Critica* XXIX p. 341—357 și în special p. 345—346.

ţele, sentimentele, dubiile, întrebările lui şi cu posibilităţile pe care le avea de a le realiza: cu alte cuvinte, de a reflecta asupra unei împrejurări practice, chiar dacă aceasta e un pretext pentru gîndire? Şi pentru ce să reflectăm totuşi asupra ei dacă nu pentru a soluţiona o problemă mentală a noastră, a cărei soluţie e ea şi nu gîndirea lui Immanuel Kant, gîndirea acelui act?

Şi totuşi, chiar şi această ulterioară excludere a raportului subiect-obiect, cînd e vorba de natură, nu epuizează seria dualismelor şi nu ne scapă de fantoma lor. Căci iată că ea se reface, tulbură şi deranjează ca o forţă care acţionează asupra vieţii noastre spirituale şi intră în ea pentru a disloca şi a o dezagrega şi ne împinge voinţa spre rău şi face ca mintea noastră să greşească. *La nature: voilà l'ennemie:* natura aceasta materială, mecanică, deterministă, ce se opune spiritului, scopurilor lui, idealurilor, libertăţii lui; sau voinţa schopenhaueriană, pusă ca natură, izvor al durerii şi al răului, care e dat să nu se stingă în noi niciodată, nici măcar renunţînd la a voi (ceea ce lui Schopenhauer îi plăcea îndeosebi să afirme), căci aceasta e, la rîndul ei, un act de voinţă, nici măcar prin asceză, care e un proces prelungit de acte de voinţă. Dar, dacă nu izbutim să aflăm vreo natură în afara spiritului, nu putem nici să gîndim o natură opusă spiritului; iar dacă răul şi eroarea se află înlăuntrul spiritului, ele nu pot fi natură. Dar ce sînt ele atunci? Desigur că nu (aşa cum am demonstrat în cazul „obiectului") o formă a spiritului, căci atunci ele ar avea un caracter pozitiv, nu negativ, ar fi bine şi adevăr, nu rău şi eroare; şi totuşi răul şi eroarea par înspăimîntător de negative. Dar nici nu ar fi o simplă aparenţă sau părere, căci în acest al doilea caz, lupta împotriva răului şi a erorii şi-ar pierde orice seriozitate, ar fi o luptă fictivă sau cel mult un delir demenţial; şi totuşi lupta aceasta e teribil de serioasă şi de reală. Nu mai rămîne decît că ea e şi una şi alta: ceva pozitiv care ia aparenţa a ceva negativ în sforţarea ei de a trece de la forma ei pozitivă la o pozitivitate într-o formă superioară, în aşa fel încît efortul şi lupta să fie serioase; şi în aşa fel, încît nu acea formă pozitivă de care s-a despărţit să fie ceva rău în sine, ci recăderea în rău, iar această recădere să fie contradictorie şi, prin aceasta, şi dureroasă, şi ruşi-

noasă, pentru că, o dată ce a survenit despărţirea nu se mai poate întoarce cu siguranţă la condiţia de la început, iar a se întoarce cu regret nu mai e condiţie a primei forme, adică a celei ce ar putea fi numită ingenuă şi inocentă. Or, în sfera spiritului practic, există ceva pozitiv la un nivel mai scăzut şi ceva pozitiv la un nivel mai înalt? Şi aici ne vine în ajutor ştiinţa utilului, a hedonisticii, a acelui *quod mihi placet*, a sentimentelor, a pasiunilor şi a tendinţelor ce se numesc în vorbirea curentă „naturale", şi pe care ştiinţa aceea le-a teoretizat ca forma elementară şi generală a praxis-ului. Forma aceasta e distinctă de cea superioară şi etică, dar totuşi nu direct opusă acesteia, şi ea se configurează astfel, numai atunci cînd din omul utilitar iese omul moral şi se trece de la acţiunile de interes personal la cele obligatorii, săvîrşindu-se astfel un proces de separaţie de-a lungul căruia se desfăşoară încetul cu încetul variata fenomenologie a răului, de la fugitiva şi iute izgonita ispită pînă la căderea parţială şi la cea care pare totală şi abisală, de la contrarietatea produsă de un păcat mic pe care-l comitem, la remuşcarea atroce a unui mare păcat, de la hotărîrea plină de curaj la rătăcire şi la înjosire, şi apoi de la aceasta, din nou la renaştere, la revanşe, şi la mîntuire. Răul este deci durerea de a recădea, dar nu de a recădea de la moralitate la utilitatea simplă şi „naturală", care, luată în sine, sau în raport cu alta ar fi totuşi un bine de ordin inferior, dar totuşi un bine şi nu un rău, ceva pozitiv şi nu negativ. Ne e teamă că cei care se încăpăţînează să respingă forma spirituală a utilului considerînd că unica formă practică e moralitatea, sînt împinşi la aceasta nu de o conştiinţă prea energică a moralităţii, ci, dimpotrivă, de o conştiinţă prea slabă, goală şi flască, deoarece ei răpesc moralităţii caracterul ei combativ şi o pun să lupte în mod ridicul împotriva propriei ei umbre. Dar conceptul de hedonist sau de util, pe care-l presupune ştiinţa Economiei, nu numai că păstrează acest caracter combativ dar chiar îi face posibilă izbînda, care ar fi cu neputinţă în cazul în care răul în loc să iasă din noi ca o criză a efortului nostru de a creşte şi a ne înălţa, s-ar introduce cu brutalitate în spiritul nostru ca un cui înfipt cu violenţă de o forţă extraspirituală şi care ar fi natura sau materia.

Astfel, cele două științe eminamente moderne: Estetica și știința Economiei duc la o conciliere a spiritului și a simțurilor, la eliberarea spiritului de obsesia vreunei naturi exterioare, la spiritualizarea obiectului și a subiectului și la o interiorizare a luptei binelui cu răul, excluzînd transcendentul, transformînd în act imanența absolută: două științe eminamente terestre. Și să nu pară ciudat cititorului că un bătrîn adept al lor, care a extras din ele multe foloase spre clarificarea vieții sale spirituale, a voit să compună acest mic eulogic al lor, în ultimii ani ai vieții sale.

1931

ESTETICA IN NUCE

ÎN CE CONSTĂ ARTA SAU POEZIA

Dacă luăm în considerare o poezie oarecare și încercăm să determinăm ce anume ne face să o socotim ca atare, observăm, chiar de la început, existența a două elemente constante și necesare: un complex de *imagini* și un *sentiment* care-l animă. Să ne reamintim, de pildă, un fragment pe care l-am studiat în școală: versurile din *Eneida* (III, 294 și următoarele) în care Eneas povestește cum, auzind minunata și neașteptata întîmplare că în țara în care debarcase domnea troianul Elenus împreună cu Andromaca care-i devenise soție, în el s-a aprins dorința uriașă de a vedea pe acești urmași ai lui Priam, care izbutiseră să scape cu viața, și de a afla uluitoarele lor peripeții. Pe Andromaca, Eneas o întîlnește în afara zidurilor cetății, în apropiere de apele unui rîu, rebotezat Simoenta, în timp ce celebra ritualurile funebre în fața unui tumulus gol, cu iarbă verde pe deasupra lui și a două altare ridicate în amintirea lui Hector și a lui Astianax. Stupoarea de care e cuprinsă Andromaca în momentul în care îl vede, nesiguranța ei, cuvintele ei fără șir atunci cînd îl întreabă dacă e un om viu sau o umbră; răspunsurile și întrebările nu mai puțin emoționate ale lui Eneas; durerea și rușinea Andromacăi în timp ce-și povestește trecutul de supraviețuitoare a masacrului și umilința ei de sclavă trasă la sorți și devenită amanta lui Pirus și, apoi, refuzul lui, care a făcut-o să se căsătorească cu Elenus, sclav și el; uciderea lui Pirus de mîna lui Oreste și suirea pe tron a lui Elenus, devenit în sfîrșit liber, intrarea lui Eneas cu oamenii săi în cetate și primirea pe care le-o fac urmașii lui Priam în mica lor Troie, în acel Pergam care-l imită pe celălalt, pe cel mare, cu noul lor Xantus, ca și momentul atingerii pragului noii porți Scea: — toate acestea, și alte amănunte pe care le-am lăsat de o parte, sînt imagini de persoane, de lucruri, de atitudini, de gesturi și afirmații, simple imagini care nu ne apar ca istorie și ca critică istorică și nici nu ne sînt date sau înfățișate ca atare. Prin toate acestea

însă străbate un sentiment, un sentiment care nu e nici al nostru, nici al poetului, un sentiment omenesc al amintirii cumplite, al groazei înfiorătoare, al melancoliei, al nostalgiei, al compasiunii chiar, și a încă ceva poate pueril, dar în același timp pios, cum e acea zadarnică reconstituire a celor pierdute de Troieni, jucăriile plăsmuite de fantezia lor religioasă și numite: *parva Troia, dei Pergama simulata magnis, dell'arens Xanthi cognomine rivus:* ceva care nu se poate exprima în termeni logici și pe care numai poezia, în felul ei, o poate spune pe deplin. Sînt două elemente, care doar la o primă și abstractă analiză apar ca fiind două, dar care nu pot fi comparate cu două fire, nici măcar împletite, căci, de fapt, sentimentul s-a convertit total în imagini, mai bine spus în complex de imagini, devenind un sentiment contemplat și, ca atare, rezolvat și depășit. De aceea, poezia nu poate fi numită nici sentiment, nici imagine, nici suma lor, ci „contemplare a sentimentului", sau „intuiție lirică", sau (ceea ce e același lucru) „intuiție pură" în măsura în care e pură de orice referire istorică și critică la realitatea sau irealitatea imaginilor de care se leagă și, în măsura în care culege suflul pur al vieții în idealitatea ei. Evident, în poezie se pot găsi și alte lucruri în afară de aceste două elemente sau momente și decît sinteza lor; dar celelalte lucruri sînt sau amestecate cu ea precum niște elemente străine (reflecții, îndemnuri, polemici, alegorii etc.), sau nu sînt decît înseși sentimentele-imagini, dizlocate din complexul lor, luate ca atare, refăcute în forma în care erau înainte de creația poetică. În primul caz, ele sînt niște elemente nepoetice și doar introduse și asamblate între ele; în al doilea caz, sînt dezbrăcate de poezie, făcute nepoetice de către cititorul nepoet sau care nu mai e poet, care a făcut să se risipească poezia, fie din imposibilitatea de a se menține în sfera ideală, fie din anumite scopuri legitime, care țin de cercetarea istorică sau din anumite motive practice, ce degradează poezia sau mai bine zis o folosesc ca document sau ca instrument.

Ceea ce am spus despre „poezie" e valabil și pentru celelalte „arte", amintite de obicei: pictura, sculptura, arhitectura, muzica. Dar totdeauna cînd discutăm despre calitatea vreunui produs spiritual în raport cu arta trebuie să ne conformăm acestei dileme: ori el e o intuiție lirică, ori

e orice altceva, chiar şi un lucru respectabil în cel mai înalt grad, dar nu artă. Dacă pictura ar fi, aşa cum au susţinut numeroşi teoreticieni, doar o imitaţie sau o reproducere de obiecte date, ea nu ar fi artă, ci un lucru mecanic şi practic; dacă pictorii ar fi, cum susţin alţi teoreticieni, nişte inşi care combină linii şi culori cu o iscusinţă deosebită în a găsi şi a obţine efecte, pictorii ar fi nişte inovatori tehnici şi nu nişte artişti; dacă muzica ar consta într-o echivalentă combinaţie de tonuri, am putea realiza paradoxul lui Leibniz şi al părintelui Kircher, după care se pot compune partituri muzicale fără a avea idee de muzică, sau ne-am putea teme, aşa cum a făcut Proudhon în cazul poeziei şi Stuart Mill în cazul muzicii, că o dată cu epuizarea numărului de combinaţii posibile de cuvinte şi de note, activitatea poetică şi muzicală va înceta să mai existe în această lume. E ştiut că în aceste arte se amestecă uneori, ca şi în poezie, elemente străine, atît *a parte obiecti*, cît şi *a parte subiecti* atît în fapt, cît şi în judecata estetică sumară a celor care privesc şi ascultă. Criticii acelor arte ne recomandă să excludem sau să trecem peste elementele pe care ei le numesc „literare" în pictură, în sculptură sau în muzică, exact aşa cum criticul poeziei ne recomandă să căutăm „poezia" şi să nu ne lăsăm seduşi de simpla literatură. Cel care înţelege poezia se duce direct la acea „inimă" poetică şi îi resimte bătaia în propria sa inimă; iar dacă acea bătaie nu se aude, el neagă că acolo s-ar afla poezie, indiferent ce sînt acele alte lucruri care-i ţin locul şi cît de multe s-ar fi acumulat ele, şi indiferent cît ar fi ele de preţioase ca virtuozitate şi ştiinţă, ca nobleţe a intenţiei, ca supleţe a spiritului, ca gradaţie a efectelor. Cel care nu înţelege poezia se rătăceşte printre toate acestea şi greşeala lui e nu că le admiră, ci că le admiră, dîndu-le numele de poezie.

DE CE ANUME SE DISTINGE ARTA

Prin definirea ei ca intuiţie lirică sau intuiţie pură, arta este implicit deosebită de toate celelalte forme ale producţiei spirituale. Dacă încercăm acum să facem explicite aceste deosebiri, obţinem următoarea serie de negaţii:

1) Arta nu e *filozofie,* căci filozofia e gîndirea logică a categoriilor universale ale existenţei, iar arta e intuiţie ireflexivă a existenţei; de aici rezultă că în timp ce prima depăşeşte şi soluţionează imaginea, arta trăieşte în cercul imaginii ca în domeniul său propriu. Se spune că arta nu se poate manifesta într-un mod iraţional, nici să facă abstracţie de logică: bineînţeles arta nu e nici iraţională nici ilogică; numai că raţiunea ei şi logica ei sînt cu totul diferite de logica dialectică-conceptuală, şi tocmai pentru a scoate mai mult în relief particularităţile şi originalitatea ei au fost inventate nume ca „Logica sensitiva" sau „Estetica". În cazurile, nu prea rare, în care se revendică pentru artă „logica", se face un joc de cuvinte între logica conceptuală şi logica estetică sau se intervertesc simbolurile celei de a doua cu simbolurile primei.

2) Arta nu e *istorie,* căci în cazul istoriei are importanţă distincţia critică între realitate şi irealitate, între realitatea de fapt şi cea a imaginaţiei, între realitatea acţiunii şi cea a dorinţei. Dar arta se situează dincolo de atari distincţii, trăind, aşa cum am mai spus, din imagini pure. Existenţa istorică a lui Elenus, a Andromacăi, a lui Eneas nu are de fapt nici o legătură cu calitatea poeziei lui Vergilius. Şi, aici, s-a obiectat că arta nu e străină de criteriul istoric, şi că ea ascultă de legea „verosimilului"; dar şi în acest caz „verosimilul" nu e decît o metaforă nu prea reuşită pentru a desemna coerenţa dintre imagini, care imagini, dacă n-ar avea coerenţa internă, nu ar mai exista nici ca forţă, cum nu au putut trăi *delphinus in silvis* şi *aper in fluctibus* din poezia lui Horaţiu; sau poate ar exista numai ca o bizarerie a unei imaginaţii puse pe glume.

3) Arta nu e *o știință a naturii*, pentru că științele naturale sînt realitate istorică clasificată și făcută abstractă; nu e nici *matematică*, căci matematica operează cu abstracții și nu contemplă. Apropierile care s-au făcut uneori între creațiile matematicienilor și cele ale poeților se întemeiază pe analogii exterioare și generale; și tot astfel putem considera o simplă metaforă așa-numita matematică sau geometrie care s-ar ascunde și ar acționa în profunzimea artelor prin care, în mod inconștient, simbolizăm forța constructivă, de coeziune și de unificare a spiritului poetic, care dă viață ansamblului de imagini proprii.

4) Arta nu e un *joc al imaginației*, căci jocul imaginației trece dintr-o imagine în alta, împins de necesitatea varietății, o repausului, a recreării, a nevoii de a se opri în fața lucrurilor cu aparențe plăcute sau care prezintă un interes afectiv sau patetic. În timp ce, în cazul artei, imaginația e într-asemenea măsură dominată de o problemă unică, aceea de a converti sentimentele tumultuoase într-o intuiție clară, încît s-a simțit de mai multe ori nevoia de a nu mai fi numită „imaginație", ci „fantezie", fantezie poetică sau fantezie creatoare. Imaginația, ca atare, e ceva străin de poezie, așa cum operele Annei Radclife și ale lui Dumas-Tatăl sînt străine de poezie.

5) Arta nu e *sentiment*, dacă-l considerăm pe acesta în mod nemijlocit. Andromaca văzîndu-l pe Eneas, vine *amens, deriguit visu in medio, labitur, longo vix tandem tempore fatur*, și cînd îi vorbește, *longos ciebat incasum fletus*; dar el, poetul, nu delirează, nu i se împietrește figura, nu-și găsește cuvintele cu dificultate, nu izbucnește în lacrimi, ci exprimă în versuri armonioase toate acele puternice emoții, care fac obiectul cîntului său. Desigur, și sentimentele, sub aspectul lor nemijlocit, „se exprimă", cum se zice de obicei, pentru că, dacă nu și-ar găsi o expresie, dacă nu ar fi în același timp niște fenomene sensibile și corporale („fenomene psihofizice" cum le numesc pozitiviștii și neocriticiștii) nu ar fi niște lucruri concrete, cu alte cuvinte, nu ar exista pur și simplu. Or, Andromaca se exprima în felul în care am arătat. Dar această „expresie", cu toate că e însoțită de conștiință, coboară la nivelul unei simple metafore, dacă o comparăm cu „expresia spirituală" sau „estetică", care, într-adevăr doar ea exprimă,

adică dă o formă teoretică sentimentului și-l convertește în cuvînt, în cînt și în figură. În diferența dintre sentimentul contemplat sau poezie și sentimentul pe care-l încercăm stă virtutea ce se atribuie artei de a fi „eliberatoarea de pasiuni" și de a fi aducătoarea de „înseninare" (catarsis) și tot de aici vine și condamnarea estetică a acelor opere sau a acelor părți ale operelor de artă în care sentimentul nemijlocit irumpe sau se revarsă. Tot din această diferență derivă și celălalt caracter al ei (care de altfel e sinonim, în comparație cu primul, cu expresia poetică), adică „infinitatea" opusă „limitării" sentimentului sau a pasiunii nemijlocite: aceasta se mai numește și caracterul „universal" sau „cosmic" al poeziei. De fapt, sentimentul pe care nu-l trăim ca pe un chin, ci îl contemplăm numai, se propagă în cercuri din ce în ce mai largi în întreg domeniul sufletului, care e domeniul lumii, cu rezonanțe infinite: bucuria și neliniștea, plăcerea și durerea, puterea și slăbiciunea, gravitatea și superficialitatea și așa mai departe, se leagă în el, una de cealaltă și una o depășește cu o nuanță în plus pe cealaltă; în așa fel încît orice sentiment, deși își păstrează fizionomia sa individuală și motivul său originar și dominant, el nu se restrînge și se epuizează în sine. O imagine comică, dacă e poetic comică, conține în ea ceva ce nu e comic, cum se poate vedea în *Don Quijote* sau în *Falstaff*: iar o imagine a unui lucru îngrozitor, e, în poezie, ceva care prin elevația sentimentului, prin bunătate și prin iubire, într-o anumită măsură, ne poate consola.

6) Arta nu e *didacticism* și nici *oratorie,* cu alte cuvinte, arta nu e depășită, nici aservită, nici limitată de o intenție practică, indiferent care ar fi ea, precum aceea de a introduce în sufletele oamenilor un adevăr oarecare de ordin filozofic, istoric sau științific, sau de a-l face să primească un anume mod de a simți, sau să-l antreneze, în consecință, la o acțiune. În ansamblu, oratoria răpește expresiei independența și caracterul ei „infinit" și, transformînd-o într-un mijloc în vederea unui scop, o dizolvă în acest scop. De aici, caracterul numit (de Schiller) „nedeterminat" al artei, opus celui al oratoriei, care e de „a determina" sau de „a pune în mișcare". De aici, printre altele, neîncrederea, justificată, față de „poezia politică" (poezia politică e echivalentă cu poezia proastă): bineînțeles, atunci

cînd ea rămîne „politică" şi nu se înalţă la un gen de poezie senină şi umană.

7) Arta, întrucît nu se confundă cu acea formă de acţiune practică care pare mai aproape de ea, adică cu didacticismul şi cu oratoria, nu se confundă cu atît mai mult, cu nici una dintre celelalte forme de acţiune, făcute să producă anumite efecte de ordinul plăcerii, al voluptăţii, al liniştirii sau de dispoziţie spre virtute sau spre credinţă. Nu numai că operele care se prostituează trebuie considerate o ruşine a artei, ci şi acelea care au ca principiu motric solicitarea binelui — în egală măsură inestetice, deşi în alt mod — şi, prin aceasta, ele sînt respinse de cei care iubesc poezia. Şi dacă Flaubert ne-a avertizat că lucrările obscene sînt lipsite de *verité* (adevăr), Voltaire a afirmat în glumă că unele poezii sfinte, „Poésies sacrées", sînt într-adevăr sfinte, căci, zicea el, nu se atinge nimeni de ele, *„car personne n'y touche"*.

Aceste „negaţii“, pe care le-am făcut mai explicite, sînt privite din alt punct de vedere, aşa cum e uşor de înţeles, ca nişte „relaţii“, căci nu se pot concepe diversele forme ale activităţii spirituale separate una de alta, şi acţionînd fiecare în mod izolat sau nutrindu-se, fiecare din ele, doar din sine însăşi. Nu e locul să schiţăm un sistem complet de forme şi categorii spirituale, în ordinea şi dialectica lor; dar restrîngîndu-ne expunerea la artă va fi de ajuns să spun că categoria artistică, ca orice altă categorie, presupune, pe rînd, pe toate celelalte şi este presupusă de toate celelalte: e condiţionată de ele şi totuşi le condiţionează pe toate. Cum ar mai putea lua naştere acea sinteză estetică care e poezia, dacă ea nu ar fi precedată de o emoţie? *Si vis me flere, dolendum est*, cu ceea ce urmează. Şi starea aceasta sufletească pe care am numit-o sentiment, ce altceva este ea decît spiritul, în totalitatea lui, spiritul care a gîndit, care a voit, care a acţionat, şi care gîndeşte, doreşte, suferă şi se bucură şi se chinuieşte în sine însuşi? Poezia se aseamănă cu raza de soare care străluceşte în întuneric, îl îneacă în strălucirea sa şi luminează aspectele tăinuite ale lucrurilor. De aceea, ea nu e opera unor inimi goale şi a unor minţi obtuze; de aceea, artiştii care profesează în mod fals arta pură şi arta pentru artă şi se închid în faţa emoţiilor vieţii şi a chinurilor gîndului, se dovedesc, de fapt, sterili sau nu izbutesc să dea decît imitaţii ale operelor altora ori produse ale unui impresionism dezagregat. De aceea, temelia oricărei poezii e personalitatea omului şi întrucît personalitatea omului se desăvîrşeşte în viaţa morală, temelia oricărei poezii e conştiinţa morală. Bineînţeles, prin aceasta nu vreau să spun că artistul trebuie neapărat să fie un gînditor profund şi un critic ascuţit şi nici că el trebuie să fie un om exemplar din punct de vedere moral sau un erou; dar el trebuie să participe la lumea gîndirii şi a acţiunii care-l face să existe, fie prin experienţa lui directă, fie prin simpatie cu alţi oameni în plină dramă umană.

Artistul poate să păcătuiască și să-și păteze puritatea lui sufletească sau să se facă vinovat ca om practic; dar trebuie să aibă viu în el, într-o formă sau alta, sentimentul purității și al impurității, al cinstei și al păcatului, al binelui și al răului. Artistul poate să nu fie dotat cu un mare curaj practic, ba chiar poate manifesta o oarecare dezorientare și timiditate, dar trebuie să simtă în el demnitate și curaj; multe inspirații artistice se ivesc nu din ceea ce artistul e în practică, ca om, ci din ceea ce el nu e, din ceea ce el simte că trebuie să fie, din ceea ce el admiră cînd vede, din ceea ce el caută prin năzuințele sale: multe, și poate cele mai frumoase pagini de poezie eroică și războinică se datoresc unor oameni care n-au știut și n-au fost în stare să țină în mînă o armă. Pe de altă parte, nu se poate afirma că e de ajuns să posezi o personalitate morală ca să devii poet și artist, a fi un *vir bonus* nu e de ajuns ca să devii și orator, dacă nu izbutești să adaugi la aceasta acel *dicendi peritus*. Pentru poezie este nevoie de poezie, adică de acea formă de sinteză teoretică pe care am definit-o mai sus, e nevoie de genialitate poetică, fără de care tot ce rămîne e o grămadă de lemne care nu arde pentru că nu putem s-o aprindem. Dar personalitatea poetului pur, a artistului pur, care cultivă Frumusețea pură, lipsit de omenie nu e o personalitate, ci o caricatură. Faptul că poezia nu numai că presupune celelalte forme ale activității spirituale umane, ba chiar e presupusă de ele, faptul că ea nu e numai condiționată de ele, dar e la rîndul ei și o condiție a lor, e dovedit prin aceea că fără fantezia poetică, care să dea formă contemplativă chinurilor sentimentului, să dea expresie intuitivă impresiilor obscure și care să devină reprezentare și cuvînt vorbit, cîntat sau exprimat prin pictură ori prin orice alt mijloc nu s-ar putea ivi nici gîndirea logică, care nu e tot una cu limbajul, dar nu există niciodată fără limbaj, și adoptă limbajul pe care l-a creat poezia. În sfîrșit, grație conceptelor, ea discerne reprezentările poeziei sau le domină; or, ea nu ar putea să le domine dacă aceste viitoare supuse ale ei nu s-ar fi născut mai înainte. Și continuînd tot așa: fără gîndirea care discerne și critică n-ar fi posibilă acțiunea și, o dată cu acțiunea, nici actele bune, conștiința morală și datoria. Nu există om, după cît se pare, care să fie numai

logică, critică şi ştiinţă, sau să fie în întregime angajat în viaţa practică, sau în întregime dedicat datoriei, un om care să nu păstreze în fundul sufletului său micul lui tezaur de fantezie şi de poezie; pînă şi pedantul Wagner, *famulus*-ul lui Faust, mărturisea că avea adesea orele lui de toane *(grillenhafte Stunden)*. Dacă aceasta i-ar fi lipsit cu totul, el nu ar mai fi fost om, şi ca atare nu ar fi putut nici să gîndească, nici să acţioneze; şi, întrucît o asemenea ipoteză extremă e absurdă, numai în măsura în care micul tezaur de fantezie şi poezie e mai mult sau mai puţin redus, se poate vorbi de o anumită superficialitate şi ariditate în modul de a gîndi, o anume frigiditate în modul de a acţiona.

ŞTIINŢA ARTEI SAU ESTETICA ŞI CARACTERUL EI FILOZOFIC

Conceptul de artă, pe care l-am înfăţişat mai sus e, într-un anume sens, conceptul comun care se reflectă sau străbate toate discuţiile asupra artei, la care ele se referă neîncetat în mod expres sau în mod tacit, şi în jurul căruia gravitează toate dezbaterile în legătură cu arta. Nu numai în vremurile noastre ci de totdeauna, cum se poate demonstra din colectarea şi interpretarea diferitelor afirmaţii făcute de scriitori, de poeţi, de artişti, de nespecialişti şi chiar de oamenii simpli. Cu toate acestea, trebuie să risipim iluzia că acest concept există ca o idee înnăscută, şi să o înlocuim cu adevărul că ea acţionează ca un *a priori*. Or ceva *a priori* nu există niciodată în sine, ci doar în produsele izolate cărora le dă naştere; la fel cum nu există *a priori* nici o idee a Artei, a Poeziei şi a Frumuseţii în spaţiul supraterestru, care să poată fi percepută şi admirată în sine, ci ea există doar în nenumăratele opere de poezie, de artă, de frumuseţe pe care le-a plăsmuit şi le plăsmuieşte, tot astfel caracterul *a prioric* logic al artei nu există decît în judecăţile particulare cărora ea le-a dat şi le dă naştere, în judecăţile negative şi în demonstraţiile pe care le-a produs şi le produce, în teoriile pe care le construieşte, în problemele şi grupurile de probleme pe care le-a soluţionat sau le soluţionează. Definiţiile şi distincţiile, negaţiile şi relaţiile, înfăţişate mai sus, au istoria lor şi au fost elaborate treptat în decursul secolelor, iar noi beneficiem de ele ca de un rod al acestui travaliu divers, laborios şi lent. Estetica, care e ştiinţa artei, nu are ca sarcină, aşa cum îşi închipuie anumiţi oameni cu concepţii şcolăreşti, de a defini arta o dată pentru totdeauna şi a desfăşura, prin urmare, o reţea de concepte, pentru a acoperi cu ea întregul domeniu al acestei ştiinţe. Estetica e doar sistematizarea necontenită, mereu nouă şi sporită, a problemelor născute, în diverse epoci, din reflectarea asupra artei, şi ea coincide întru totul cu soluţionarea dificultăţilor şi cu critica erorilor care oferă un stimulent şi un

material progresului neîncetat al gîndirii. Dacă admitem aceasta, nici o expunere a Esteticii, şi cu atît mai puţin o expunere sumară cum sîntem obligaţi să o facem în acest loc, nu poate pretinde că va trata şi va epuiza nenumăratele probleme care s-au ivit şi se vor ivi în cursul istoriei Esteticii. Aici pot fi amintite şi tratate doar unele, de preferinţă cele care se dovedesc mai rezistente şi mai persistente în cadrul culturii obişnuite, subînţelegînd un „etcetera", pentru a-l îndemna pe cititor să continue el, pe baza criteriilor pe care i le-am oferit, examinarea lor, parcurgînd din nou vechile dispute, sau aşteptîndu-le pe cele mai mult sau mai puţin noi, ale vremurilor noastre, care se diversifică şi se înmulţesc, ca să spunem aşa, în fiecare clipă căpătînd noi aspecte. O anumită povaţă trebuie totuşi dată: Estetica, deşi e o doctrină filozofică specială — ea stabilind ca principiu de bază o categorie specială şi bine precizată a spiritului —, în măsura în care e o doctrină filozofică nu se deosebeşte întru nimic de trunchiul filozofiei, căci problemele ei sînt relaţiile artei cu alte forme spirituale, iar aceste relaţii sînt de diferenţă şi de identitate. Estetica e în realitate filozofie, dar o filozofie iluminată mai insistent pe latura care priveşte arta. De mai multe ori s-a formulat dorinţa unei Estetici care să existe în sine, sau a fost concepută ori măcar s-a făcut aluzie la o asemenea intenţie: o Estetică în afara oricărei concepţii filozofice generale, comparabilă cu unele dintre ele sau cu toate; dar o asemenea întreprindere e imposibil de realizat, căci e contradictorie. Chiar şi cei care au proclamat o Estetică naturalistă, inductivă, fizică, fiziologică sau psihologică, în sfîrşit nefilozofică, în momentul cînd au trecut de la proiect la executare, au strecurat pe nesimţite o concepţie filozofică generală, pozitivistă, naturalistă sau de-a dreptul materialistă. Cel care proclamă că sînt greşite şi depăşite concepţiile filozofice pozitiviste, naturaliste şi materialiste respinge implicit şi doctrinele estetice sau pseudoestetice care se bazează pe ele şi la a căror formare contribuie, la rîndul lor, şi va refuza să considere probleme deschise şi demne de discuţie, ba chiar de insistente discuţii, problemele ce se nasc din aceste doctrine. O dată cu prăbuşirea psihologiei asociaţioniste (adică a mecanicismului care se substituie sintezei a priori) a căzut nu numai asociaţio-

nismul logic, dar și cel estetic, cu teoria lui despre asocierea „conținutului“ cu „forma“ sau a „celor două reprezentări“, care era (în opoziție cu *tactus intrinsecus,* de care Campanella spune că se face *cum magna suavitate*) un *contractus extrinsecus,* în care cei doi termeni puși unul lîngă altul, *discedebant,* imediat după aceea. O dată cu prăbușirea explicațiilor biologice și evoluționiste în domeniul valorilor logice și etice, a căzut și explicația analogă a valorilor estetice. O dată ce metodele empirice și-au dovedit ineficacitatea în înțelegerea realității, pe care ele pot doar s-o sistematizeze și s-o clasifice, s-a năruit și speranța de a se edifica o Estetică grupînd faptele estetice în clase și impunîndu-le legile empirice.

INTUIȚIE ȘI EXPRESIE

Una dintre problemele care se prezintă de îndată în fața noastră, după ce am definit opera de artă ca „imaginea lirică", se referă la raportul dintre „intuiție" și „expresie" și la modul de a trece de la una la alta. În fond, e aceeași problemă care se pune și în alte ramuri ale filozofiei, precum problema *internului* și a *externului* a *spiritului* și *materiei*, a *sufletului* și *trupului* iar în filozofia practică a *intenției* și *voinței*, a *voinței* și *acțiunii* și altele asemănătoare. Pusă în acești termeni, problema e fără soluție, căci dacă separăm internul de extern, spiritul de corp, voința de acțiune, intuiția de expresie, nu e cu putință să trecem de la unul dintre acești doi termeni la celălalt și să-i reunificăm, decît dacă reunificarea se bazează pe un al treilea termen, care a fost prezentat cînd ca Dumnezeu cînd ca Incognoscibilul: dualismul ne duce cu necesitate la transcendență sau la agnosticism. Dar în cazul în care problemele nu pot fi soluționate în termenii în care au fost puși, nu ne rămîne decît să supunem criticii acești termeni, să încercăm să ne dăm seama cum au luat ei naștere și dacă geneza lor e legitimă din punct de vedere logic. În cazul acesta, cercetarea ajunge la următoarea concluzie: termenii respectivi s-au născut nu ca urmare a unui principiu filozofic, ci ca efect al unei clasificări empirice și naturaliste, ale celor două grupe de fapte: interne și externe (ca și cum cele interne nu ar fi în același timp externe, iar cele externe ar putea exista fără interioritate) suflet și trup, imagine și expresie; se știe că e un efort zadarnic să încerci să unești într-o sinteză superioară ceea ce a fost distins numai din punct de vedere empiric și material, și nu din punct de vedere filozofic și formal. Sufletul e suflet în măsura în care e trup, voința e voință în măsura în care mișcă brațele și mîinile, adică e acțiune, iar intuiția există, în măsura în care în același act e expresie. O imagine neexprimată, care nu e cuvînt, cîntec, desen, pictură, sculptură, arhitectură, cuvînt cel puțin șoptit în sinea cuiva,

cîntec care să răsune măcar în pieptul cuiva, desen şi culoare care să fie văzute măcar în fantezie şi să coloreze prin sine întregul suflet şi trup — e un lucru inexistent. Existenţa lui poate fi enunţată într-o aserţiune, dar nu poate fi afirmată, căci afirmaţia poate fi dovedită doar atunci cînd imaginea e încorporată şi exprimată. Profunda propoziţie filozofică a *identităţii intuiţiei* şi *expresiei* se poate regăsi de altfel şi în bunul simţ comun, care rîde de cei care zic că au idei dar nu pot să le exprime, care au imaginat o mare pictură dar nu pot s-o picteze. *Rem tene, verba sequentur*: dacă nu există *verba*, nu există nici *res*. Această identitate, care trebuie afirmată în toate sferele spiritului, are, în domeniul artei, un relief şi o evidenţă pe care n-o găsim poate în celelalte. La crearea unei opere poetice asistăm ca la misterul creaţiei lumii; de aici efectul pe care ştiinţa o exercită asupra întregii filozofii prin concepţia Totului-Unic. Estetica, negînd în viaţa artei spiritualismul abstract şi dualismul care derivă din el, presupune din partea sa idealismul sau spiritualismul absolut şi în acelaşi timp îi creează premisele.

EXPRESIE ŞI COMUNICARE

Obiecţiile împotriva identităţii dintre intuiţie şi expresie provin, de obicei, din anumite iluzii psihologice, după care credem că putem poseda în orice clipă imagini vii şi concrete în profunzime, cînd, de fapt, posedăm aproape numai semne şi denumiri. Asemenea obiecţii provin şi din unele cazuri defectuos analizate, cum sînt acelea ale unor artişti despre care ne închipuim că exprimă doar fragmentar o lume de imagini şi care în suflet ar avea-o în integritate, cînd, de fapt, în suflet nu există decît fragmente şi nici acea lume presupusă, ci cel mult aspiraţia sau mişcarea obscură spre ea, sau spre o imagine mai amplă şi mai bogată care poate sau nu să se închege. Dar aceste obiecţii provin şi dintr-o substituire a *expresiei* prin *comunicare,* care într-adevăr e distinctă de imagine şi de expresia ei. Comunicarea se referă la fixarea intuiţiei-expresie într-un obiect pe care metaforic îl numim material sau fizic, cînd de fapt aici nu e vorba de nimic material şi fizic, ci de o operă spirituală. Cu toate acestea, întrucît demonstraţia caracterului ireal a ceea ce se numeşte fizic şi dizolvarea lui în spirit are un oarecare interes în cadrul unei concepţii filozofice totale, dar numai indirect, pentru clarificarea problemelor estetice — putem, ca să nu o mai lungim, să utilizăm în acest caz metafora sau simbolul şi să vorbim de materie sau de natură. E limpede că poezia se realizează chiar din clipa în care făcînd-o să răsune mai întîi în sine însuşi poetul a exprimat-o în cuvinte şi că, în momentul cînd o citeşte ca s-o audă şi alţii sau o dă cuiva s-o înveţe pe dinafară şi s-o recite altuia, ca la *schola cantorum,* sau o indică prin semne scrise sau tipărite, se intră într-un nou stadiu, un stadiu de mare importanţă socială şi culturală desigur, dar al cărui caracter nu mai e estetic, ci practic. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre un pictor care pictează pe un panou sau pe o pînză, dar nu ar putea să picteze dacă, în toate stadiile muncii sale, de la petele şi schiţele iniţiale pînă la finisare, imaginea intuită, linia

și culoarea prefigurată de fantezie nu ar preceda tușa penelului. În cazul în care acea tușă anticipă imaginea, ea e ștearsă și e înlocuită în cadrul operației de corectare la care artistul își supune opera. Punctul de distincție între expresie și comunicare e desigur foarte delicat de depistat în practică, deoarece, în practică, cele două procese alternează de obicei extrem de rapid și prin aceasta se suprapun; dar în teorie lucrul e clar și trebuie să nu-l scăpăm din vedere. Din neglijarea sau trecerea cu vederea a acestui fapt, rezultă confuzia dintre *artă* și *tehnică*, în care ultimul termen nu e un lucru intrinsec artei, ci se leagă numai de conceptul de comunicare. Tehnica e, în genere, o cunoștință sau un complex de cunoștințe, dispuse și dirijate în vederea unei acțiuni practice, și, în cazul artei, al acțiunii practice prin care se făuresc obiecte și instrumente pentru rememorarea și comunicarea operelor artistice: așa ar fi cunoștințele referitoare la prepararea panoului, a pînzei, a peretelui pe care se pictează, a culorilor, a verniului, sau cele care se referă la modul de a obține o bună pronunțare sau o bună declamare, și așa mai departe. Tratatele de tehnică nu sînt tratate de Estetică, nici părți sau capitole ale acestor tratate. Aceasta, bineînțeles, în cazul în care conceptele sînt riguros gîndite și se utilizează cuvintele adecvate, corespunzătoare rigurozității conceptelor: pentru că nu merită osteneala să discutăm despre cuvîntul „tehnică", cînd acesta e adoptat ca sinonim cu însuși travaliul artistic, în sensul de „tehnică interioară", care înseamnă formarea intuiției-expresii; sau în sensul de „disciplină" adică de legătură necesară cu tradiția istorică de care nu se poate elibera nimeni, deși nimeni nu rămîne legat de ea pur și simplu. Confundarea artei cu tehnica, substituirea uneia cu cealaltă e o alternativă la care visează destui artiști neputincioși, care-și pun speranțe în lucrurile practice și în invențiile și ideile practice, pentru a găsi în ele ajutorul și forța pe care nu o află în ei înșiși.

OBIECTELE ARTISTICE: TEORIA ARTELOR SPECIALE ȘI A FRUMOSULUI NATURAL

Activitatea de comunicare sau, mai bine spus, de păstrare și de transmitere a unor imagini artistice, în care cuvîntul hotărîtor îl spune tehnica, are ca rezultat expunerea unor obiecte materiale care numai printr-o metaforă se numesc „artistice" și „opere de artă"; tablouri, sculpturi și clădiri și apoi altele, mai complicate, numite scrieri literare și muzicale, iar în zilele noastre patefoane și discuri de patefon care fac posibilă reproducerea vocilor și a sunetelor. Dar nici vocile și sunetele, nici „semnele" picturii, ale sculpturii și ale arhitecturii nu sînt opere de artă; acestea nu există decît în sufletele celor care le creează sau le recreează. Pentru a anula aspectul de paradox al adevărului inexistenței obiectelor și lucrurilor frumoase, e oportun să amintim cazul analog al științei economice, care știe că în economie nu există lucruri *utile* din punct de vedere natural și fizic, ci doar nevoi și muncă de la care lucrurile fizice adoptă adjectivul de util printr-o metaforă. Cine ar vrea să deducă, în economie, valoarea economică a lucrurilor din calitățile fizice ale acestora ar comite o grosolană *ignoratio elenchi*.

Și totuși această *ignoratio elenchi* a fost săvîrșită, ba are încă și acum succes, în Estetică, cu doctrina *artelor* speciale și a *limitelor*, adică a caracterului estetic propriu fiecăreia dintre ele. Ținînd seama de faptul că obiectele artistice se materializează în sunete, în tonuri, în obiecte colorate, în obiecte gravate sau sculptate, în obiecte construite și care nu par a-și găsi un corespondent în corpurile naturale (poezie, muzică, pictură, sculptură, arhitectură etc.), împărțirea în arte e ceva pur tehnic sau fizic. A ne întreba în ce constă caracterul artistic al fiecăreia dintre aceste arte, adică ce poate ea și ce nu, ce gen de imagini își găsesc expresia în sunete și care în tonuri, care în culori și care în linii, și așa mai departe, e ca și cum ne-am întreba care lucruri din economie trebuie să primească un preț pentru calitățile lor fizice și care nu, și ce preț tre-

buie să aibă unele față de celelalte, cînd e limpede că însușirile fizice nu intră în discuție și orice lucru poate fi dorit și căutat, și poate primi un preț mai mare decît altele sau decît toate, după împrejurări și nevoi. Mergînd fără să-și dea seama pe această pantă chiar și Lessing a trebuit să ajungă la niște concluzii bizare, precum aceea că poeziei îi revin „acțiunile", iar sculpturii „corpurile". Iar Richard Wagner s-a apucat să inventeze o artă cuprinzătoare, Opera, care să reunească în ea prin agregare, puterile tuturor artelor izolate. Cine posedă simț artistic găsește într-un vers mic, de poet, și muzicalitate și pitoresc și forță sculpturală și structură arhitectonică și tot astfel, într-o pictură. Aceasta nu e o chestiune de ochi, ci totdeauna ține de suflet, și în suflet ea nu există numai ca culoare, ci și ca sunet și cuvînt, ba chiar și ca tăcere, care e în felul ei un sunet și un cuvînt. Și totuși, dacă încercăm să surprindem separat muzicalitatea și picturalitatea și toate celelalte lucruri, ele dispar și se transformă una într-alta, topindu-se în unitatea operei de artă, oricum am încerca să le denumim separat, pe fiecare în parte: aceasta e o dovadă că arta e una singură și nu se divide în mai multe arte. E una, și infinit de variată; dar variată nu în conformitate cu conceptele tehnice ale artelor, ci în conformitate cu infinita varietate a personalităților artistice și a stărilor lor sufletești.

La această legătură și la acest schimb reciproc între creațiile artistice și între instrumentele comunicării sau „lucrurile artistice" trebuie să raportăm problema *frumosului natural.* Să lăsăm de-o parte chestiunea, care totuși e ridicată de unii esteticieni, dacă, în afară de om, și alte ființe au prin natura lor înclinații poetice și artistice: e o chestiune care merită un răspuns afirmativ nu numai ca un omagiu datorat păsărilor cîntătoare, ci și în virtutea concepției idealiste asupra lumii, care e în întregime viață și spirit: cu toate că am pierdut, cum spune basmul popular, firul de iarbă care ne permitea, dacă-l băgam în gură, să înțelegem graiul animalelor și al plantelor. Prin „frumos natural" se înțeleg într-adevăr, persoane, lucruri, locuri, care prin efectul lor asupra sufletelor pot fi puse alături de poezie, de pictură, de sculptură și de celelalte arte; nu e o dificultate să admitem asemenea „lucruri artistice naturale",

căci procesul de comunicare poetică poate să se realizeze prin obiecte date în mod natural așa cum se realizează prin obiecte produse artificial. Imaginația unui îndrăgostit creează o femeie pentru el frumoasă și o personifică în Laura; imaginația drumețului creează peisajul fermecător sau sublim și-l personifică într-o scenă cu un lac sau un munte; și aceste creații poetitce se răspîndesc uneori în cercuri sociale mai mult sau mai puțin largi, de unde își trag originea „frumusețile profesionale" ale femeilor, admirate de toată lumea și „priveliștile" celebre, în fața cărora toată lumea se extaziază mai mult sau mai puțin sincer. Adevărul e că aceste formațiuni sînt instabile: o glumă le face să se risipească, sațietatea le face să se prăbușească, capriciul modei le schimbă; și, spre deosebire de operele artistice, ele nu pot fi supuse unor adevărate interpretări. Golful Napoli, văzut de sus, dintr-una din cele mai frumoase vile de pe Vomero, a fost declarat de o doamnă rusoaică care cumpărase vila, după mai mulți ani de contemplare directă: *une cuvette bleue* (un lighean albastru) — așa de detestabil, cu albastrul său înconjurat de verde, încît a făcut-o să-și vîndă vila. Dar chiar și imaginea *ligheanului albastru* era de altfel o creație poetică, despre care nu e momentul să discutăm.

GENURILE LITERARE ȘI ARTISTICE ȘI CATEGORIILE ESTETICE

În critica și istoriografia literară și artistică a avut mari și deplorabile consecințe o teorie deosebită de prima ca origine, dar analogă cu ea, cea a *genurilor literare* și *artistice*. Și această teorie are ca bază o clasificare, care, dacă o considerăm în sine, e legitimă și utilă: prima, o grupare după tehnica sau elementele fizice ale obiectelor artistice, cea de a doua, clasificarea operelor de artă după conținut sau după motivul lor sentimental, în opere *tragice*, *comice*, *lirice*, *eroice*, *erotice*, *idilice*, *romanești*, și așa mai departe, cu diviziuni și subdiviziuni. Din punct de vedere practic, e folositor să împarți în aceste clase lucrările unui scriitor atunci cînd îi publici opera, punînd într-un volum poeziile, în altul dramele, în al treilea poemele, în al patrulea romanele. Și e comod, ba chiar indispensabil, să numești cu aceste denumiri operele sau grupurile de opere cînd le discuți verbal sau în scris. Dar, și în acest caz, e nepermisă și trebuie chiar respinsă trecerea acestor concepte de clasificare în rîndul legilor de apreciere estetică: cum se întîmplă cînd cineva vrea să stabilească că tragedia trebuie să aibă cutare sau cutare subiect, cutare tip de personaje, cutare desfășurare a acțiunii și cutare dimensiuni. Sau în fața unei opere în loc să exploreze și să judece poezia ei, își pune întrebarea dacă ea e o tragedie sau un poem, și dacă ascultă de „legile“ unuia sau altuia dintre aceste două „genuri“. Critica literară din secolul al XIX-lea își datorează, în bună măsură, marile sale progrese faptului că a abandonat criteriul genurilor, în care au rămas aproape în întregime captive critica Renașterii și a Clasicismului francez, cum ne dovedesc discuțiile critice ce s-au purtat în jurul *Divinei Comedii* a lui Dante, a poemelor lui Ariosto și Tasso, în jurul *Păstorului credincios* al lui Guarini, a *Cidului* lui Corneille, a dramelor lui Lope de Vega. Artiștii nu au beneficiat de avantaje egale de pe urma prăbușirii acestor prejudecăți, căci, dacă în teorie ele erau negate sau admise, în fapt, cel care posedă geniul

artistic este supus tuturor acestor servituţi ba chiar, îşi face din ele o armă a propriei sale forţe; iar cel care e lipsit de geniu sau îl posedă în mică măsură converteşte această libertate într-o nouă sclavie.

S-a crezut că împărţirea în genuri poate fi salvată dacă i se dă o valoare filozofică, cel puţin uneia dintre aceste subdiviziuni: împărţirea poeziei în „lirică", „epică" şi „dramatică" interpretînd-o ca trei momente ale procesului de obiectivare, care de la lirică, efuziune a eului trece la epică, în care eul se distanţează de sensibilitate prin naraţiune, şi de la epică la dramatică în care eul îşi făureşte de la sine proprii săi purtători de cuvînt, acele *dramatis personae*. Dar lirica nu e efuziune, nu e ţipăt şi plînset, ci, dimpotrivă, tocmai ea este o obiectivare, întrucît în ea eul se contemplă pe sine ca la un spectacol, se povesteşte şi se dramatizează. Iar spiritul liric formează poezia eposului şi a dramei, care deci nu se deosebesc de prima decît în aspecte exterioare. O operă care e în întregime poezie, ca *Macbeth* sau *Antoniu şi Cleopatra*, e în substanţă lirism, faţă de care, personajele şi scenele reprezintă diferitele tonuri şi strofe succesive.

În Esteticile vechi şi, în zilele noastre, în cele care le continuă modelul se rezervă un spaţiu mare aşa-numitelor categorii ale frumosului: *sublimul, tragicul, comicul graţiosul, umoristicul,* şi aşa mai departe, pe care filozofii, îndeosebi cei germani, nu numai că s-au obişnuit să le trateze ca pe nişte concepte filozofice (cînd de fapt ele sînt doar nişte simple concepte psihologice şi empirice), dar le-au şi dezvoltat cu o dialectică proprie doar conceptelor pure sau speculative, adică categoriilor filozofice, amuzîndu-se în a le dispune într-o înşiruire progresivă imaginară, care culminează cînd în conceptul de Frumos, cînd în cel de Tragic, cînd în cel de Umoristic. Dacă înţelegem aceste concepte drept ceea ce am spus mai sus că sînt, trebuie să notăm corespondenţa lor substanţială cu conceptele genurilor literare şi artistice, de la care s-au extins de fapt şi la filozofie (şi în primul rînd de la „instituţiile literare"). Întrucît sînt nişte concepte psihologice şi empirice, ele nu aparţin Esteticii, şi, în complexul lor, ele desemnează doar totalitatea sentimentelor (distincte şi grupate empiric) care sînt, pentru veşnicie, materia intuiţiei artistice.

RETORICA, GRAMATICA ȘI FILOZOFIA LIMBAJULUI

Faptul că orice eroare are o parte de adevăr și că ea se naște dintr-o combinație arbitrară de lucruri legitime în sine, se confirmă atunci cînd examinăm doctrinele eronate care au avut o mare importanță în trecut și au și azi o oarecare importanță, chiar dacă ea e mai redusă. E perfect legitim să utilizăm, atunci cînd învățăm să scriem, diviziuni ca: stilul direct și stilul figurat, metafora și formele ei, și să recomandăm că în cutare loc e mai bine să vorbim fără metafore, iar în altul cu metafore, sau că într-un anume loc metafora adoptată e incoerentă sau exagerată, și că ar fi mai potrivită o figură de „preterițiune" de retorică sau o „hiperbolă" sau o „ironie". Dar cînd pierdem din vedere originea de fapt didactică și practică a acestor distincții și teoretizăm filozofic o formă ce poate fi distinsă în formă „nudă" și în „ornată", în formă „logică" și în formă „afectivă" și așa mai departe, facem ca în inima Esteticii să pătrundă Retorica și nicidecum conceptul pur de expresie. Expresia nu e niciodată logică, ci totdeauna afectivă sau lirică și fantastică, și e totdeauna așa. Și, prin aceasta, ea nu e niciodată metaforică ci totdeauna directă; nu e niciodată „nudă", ca să trebuiască să fie înveșmîntată, nici nu e ornată, ca să trebuie să se elibereze de lucruri străine, ci totdeauna strălucitoare prin sine, *simplex munditiis*. Chiar și gîndirea logică, chiar și știința, în măsura în care se exprimă, devin sentiment și fantezie: acesta e motivul pentru care o carte de filozofie, de istorie, de știință poate fi nu numai adevărată, dar și frumoasă și, în orice caz, poate fi apreciată nu numai din punct de vedere logic, ci și estetic. De asemenea se poate afirma uneori despre o carte că e greșită ca teorie sau ca judecată critică sau ca adevăr istoric, dar rămîne totuși, prin emoția care o animă și care-și găsește expresie în ea, în calitate de operă artistică. Cît privește adevăratul motiv al distincției dintre forma logică și forma metaforică, dintre dialectică și retorică, el a fost determinat de nevoia de a construi alături

de ştiinţa Logicii, o ştiinţă a Esteticii. Din nenorocire, efortul de a distinge aceste două ştiinţe era făcut în domeniul expresiei, care aparţine doar uneia dintre ele.

Dintr-o nevoie nu mai puţin legitimă, în cealaltă parte a activităţii didactice, adică în învăţămîntul limbilor, se obişnuieşte încă din antichitate să se scindeze expresiile în fraze, propoziţii şi cuvinte, iar cuvintele în diferite clase. Şi fiecare cuvînt e analizat după variaţiile sale şi după rădăcinile şi sufixele care îl compun în silabe şi în foneme sau litere. De aici s-au născut abecedarele, gramaticile, vocabularele, după cum, în mod analog, în cazul poeziei, s-a creat arta metricei, iar pentru muzică şi pentru artele figurative şi arhitectură, gramaticile muzicale, picturale etc. Cu toate acestea, anticii au izbutit ca, măcar în acest domeniu, să nu se producă una dintre acele nepermise treceri *ab intelectu ad rem,* de la abstracţiune la realitate, de la empiric la filozofie, pe care le-am observat în alte cazuri. De aici s-a ajuns ca vorbirea să fie concepută ca o agregare de cuvinte, iar cuvintele ca o agregare de silabe sau de rădăcini şi sufixe: cînd, în realitate, vorbirea ca un *continuum,* asemeni unui organism, e un *prius* iar cuvintele silabele şi rădăcinile sînt un *posterius,* un preparat anatomic, produsul intelectului abstractiv şi nicidecum faptul originar şi real. Transmutînd Gramatica în Estetică, cum s-a făcut cu Retorica, s-a ajuns la o dublare în „expresie" şi „mijloace" de expresie, care de fapt e o nouă multiplicare, căci mijloacele de expresie sînt însăşi expresia, făcută bucăţi de către gramatici. Eroarea aceasta, combinîndu-se cu cea a formei „nude" şi a formei „ornate", a împiedicat să se vadă că Filozofia limbajului nu e o Gramatică filozofică, ci e situată dincolo de orice gramatică şi nu face ca clasificările gramaticale să devină filozofice, ci le ignoră, iar cînd se întîlneşte cu ele, le distruge, căci, de fapt, Filozofia limbajului e tot una cu Filozofia poeziei şi a artei, cu ştiinţa intuiţiei-expresii, cu Estetica, care cuprinde limbajul în toată amplitudinea sa, (înţelegînd limbajul fonic şi articulat), şi în realitatea lui intactă, (înţelegîndu-l ca expresie vie şi încărcată de sens).

CLASICISMUL ŞI ROMANTISMUL

Problemele pe care le-am amintit aici aparţin mai curînd trecutului decît prezentului, unui trecut de mai multe veacuri, în care din poziţiile false asupra acestor probleme şi din soluţiile eronate nu au rămas decît obişnuinţe inerte, şi au rămas mai curînd în cărţile de şcoală decît în conştiinţa şi în cultura generală. Totuşi e necesar să fim foarte atenţi şi să tăiem mereu şi să smulgem excrescenţele pe care trunchiurile vetuste nu contenesc din cînd în cînd a le scoate la iveală, cum s-a întîmplat în epoca noastră cu teoria stilurilor aplicată la istoria artei (Wölfflin şi alţii) şi extinsă la istoria poeziei (Strich şi alţii) cu recenta invazie a abstracţiilor retorice în judecarea şi în istoria operelor de artă. Dar problema principală a timpului nostru, pe care trebuie s-o înfrunte Estetica, e cea care se leagă de criza, ce s-a produs în epoca romantică în artă şi în aprecierea artei. Nu că în epocile anterioare nu ar fi existat asemenea precedente şi cazuri asemănătoare. Le putem constata în antichitate cu arta elenistică şi cu literatura ultimelor secole ale imperiului roman, sau în epoca modernă cu arta şi poezia barocă, care au urmat Renaşterii. Dar in epoca romantică, criza a căpătat, din motive speciale, o înfăţişare aparte şi o amploare mult mai mare, opunînd poezia *naivă* poeziei *sentimentale*, arta clasică artei romantice, împărţind, graţie acestor concepte, arta *unică* în două arte diferite ca esenţă, şi luînd partea celei de a doua, ca una mai conformă cu timpurile moderne, revendicînd in artă dreptul de întîietate al sentimentului, al pasiunii şi al imaginaţiei. Intr-o anumită privinţă, era o reacţie justificată împotriva literaturii raţionaliste şi clasiciste de tip francez, cînd satirică, cînd frivolă, săracă în sentimente şi fantezie, lipsită de un sens poetic adinc. Dar, în altă privinţă, *romantismul* era o revoltă nu *împotriva clasicismului*, ci împotriva *clasicităţii* însăşi, împotriva ideii de seninătate şi de infinitate a imaginii artistice, împotriva catarsisului şi in favoarea pasiunilor tulburi, care nu se supun şi refuză purificarea. Lucrul

acesta l-a înţeles foarte bine Goethe, poet al pasiunii, dar în acelaşi timp al seninătăţii, şi, ca atare, deoarece era poet, era clasic, şi care s-a pronunţat împotriva poeziei romantice, considerînd-o „poezie de spital". Mai tîrziu, s-a crezut că maladia şi-a urmat cursul şi romantismul a trecut; dar au trecut unele din conţinuturile şi formele sale, nu spiritul său, care consta tocmai în tendinţa artei spre expresia nemijlocită a pasiunilor şi impresiilor. Şi-a schimbat deci numele, dar a continuat să existe şi să acţioneze: s-a numit „realism", „naturalism", „simbolism", „stil artistic", „impresionism", „sensualism", „imagism", „decadentism", iar în zilele noastre, în formele lui extremiste, se numeşte „expresionism" şi „futurism". În aceste doctrine, însuşi conceptul de artă a fost zdruncinat, tinzîndu-se la substituirea lui, cu cel de non-artă, cu un concept de altă specie. Că lupta se dă împotriva artei, se vede din ura pe care aripile extreme ale acestei şcoli o manifestă faţă de muzee şi biblioteci, faţă de întreaga artă a trecutului, adică faţă de ideea de artă, care, din punct de vedere existenţial, coincide cu arta care s-a realizat istoric. Legăturile acestei mişcări, în aspectele ei actuale, cu industrialismul şi cu psihologia pe care el o favorizează şi o promovează sînt evidente: ceea ce e diferit de artă e viaţa practică pe care o trăieşte omul modern; arta nu vrea să fie expresia şi depăşirea ei pe plan infinit şi universal al contemplaţiei, ci tocmai partea care vociferează, gesticulează şi reprezintă aspectul pestriţ colorat al însăşi acestei vieţi. Cum e şi firesc, pe de altă parte, poeţii şi artiştii autentici, foarte rari în orice epocă, continuă şi azi să lucreze tot după vechea şi unica idee a artei; ei continuă să-şi exprime sentimentele în forme armonioase, iar cei care înţeleg arta, (şi aceştia, sînt mai rari decît se crede) continuă să judece arta după acea idee. Dar asta nu înseamnă că tendinţa de a distruge ideea de artă nu ar fi o trăsătură caracteristică şi a timpurilor noastre şi că această tendinţă nu ar avea ca origine acel *proton pseudos* care confundă expresia spirituală sau estetică cu expresia naturală sau practică, confundă acel fapt care trece prin simţuri ca un tumult şi irumpe din simţuri cu acel ceva în plus pe care arta îl elaborează, îl construieşte, îl desenează, îl colorează şi-l plăsmuieşte şi care e creaţia sa frumoasă. Problema actuală

a Esteticii e restaurarea și apărarea *clasicității* împotriva *romantismului*, a momentului sintetic, formal și teoretic, în care stă specificul artei, împotriva momentului afectiv pe care arta trebuie instinctiv să-l rezolve în sine și, care, în vremurile noastre, se revoltă împotriva ei și încearcă să-i ia locul. Desigur, *portae Inferi non praevalebunt* împotriva inepuizabilei activități a spiritului creator; dar efortul de a obține acea prevalență tulbură, pentru moment, judecarea artei, viața artei, și, respectiv viața intelectuală și morală.

CRITICA ȘI ISTORIOGRAFIA ARTISTICĂ ȘI LITERARĂ

Un alt grup de probleme care se găsesc în tratatele de Estetică și sînt legate de ea în mod justificat aparțin, de fapt, prin conținutul lor, Logicii și teoriei istoriografiei. Sînt cele referitoare la judecata estetică și la istoria poeziei și a artelor. Demonstrîndu-se că activitatea estetică sau arta e o formă a spiritului, Estetica devine o valoare, o categorie, sau cum mai vrem s-o numim, și nu (cum au crezut teoreticienii diferitelor școli) un concept empiric, raportabil la diverse ordine de fapte utilitare sau mixte. Stabilindu-se *autonomia valorii estetice*, s-a precizat și s-a demonstrat prin aceasta că ea e predicatul unei judecți speciale, *judecata estetică,* și e un subiect al unei istorii speciale, al istoriei poeziei și a artei, al *istoriografiei artistico-literare.*

Problemele care s-au agitat în legătură cu judecata estetică și cu cea a istoriografiei artistico-literare, se constată a fi în substanță aceleași probleme metodologice ce se întîlnesc în toate domeniile istoriografiei, deși ele s-au referit la trăsăturile caracteristice ale artei. S-a pus întrebarea dacă judecata estetică este *absolută* sau *relativă*; dar orice judecată istorică (și așa e și judecata estetică care afirmă realitatea și calitatea faptelor estetice) este totdeauna absolută și în același timp relativă: e absolută în măsura în care categoria prin care ea se construiește e un adevăr universal; e relativă, în măsura în care obiectul, construit de ea, e condiționat din punct de vedere istoric; din care cauză, în judecata istorică, categoria se individualizează, iar individualitatea se absolutizează. Cei care, în trecut, au negat caracterul absolut al judecății estetice (esteticienii sensualiști, hedoniști, utilitariști) negau de fapt calitatea și realitatea artei, autonomia ei. S-a pus întrebarea dacă cunoașterea în timp, adică a istoriei integrale a unui moment anume, e necesară pentru judecata estetică. Desigur că e necesară, pentru că, așa cum știm, creația poetică presupune totalitatea vieții spiritului pe care ea o convertește

în imagine lirică, iar creaţia estetică izolată presupune toate celelalte creaţii ale unui moment istoric dat (pasiuni, sentimente, obiceiuri etc.). De aici se poate vedea cît erau de asemănători susţinătorii judecăţii artei din punct de vedere istoric pur (istoriceşti) şi cei opuşi, ai judecăţii estetice simple (esteţişti), căci primii redau cu precădere elementele de istorie (condiţii sociale, biografia autorului etc.) şi nu ceea ce e în primul rînd specific artei. Iar ceilalţi voiau să judece opera de artă în afara istoriei, adică privînd-o de sensul ei genuin, sau atribuindu-i un sens fantezist sau măsurînd-o cu modele alese arbitrar. În sfîrşit, s-a manifestat un soi de scepticism, relativ la posibilitatea de a înţelege arta trecutului: scepticism, care în acest caz ar fi trebuit extins la toate domeniile istoriei (la cea a gîndirii, a politicii, a religiei, a moralei) şi care se exclude de la sine reducîndu-se la absurd, căci însăşi arta şi istoria pe care o numim modernă sau a prezentului e a „trecutului", la fel cu cea a epocilor mai vechi, şi redevine prezentă în acelaşi fel cu aceea doar în sufletul celui care o resimte şi în inteligenţa celui care înţelege. Că există opere şi epoci artistice care rămîn obscure, aceasta nu vrea să însemne decît că în noi lipsesc în momentul de faţă condiţiile de a le retrăi înlăuntrul nostru şi a le înţelege, tot aşa cum ne lipsesc condiţiile în ceea ce priveşte ideile, obiceiurile şi modurile de a acţiona a multor popoare şi epoci. Umanitatea, ca şi individul, îşi aminteşte de unele lucruri şi uită multe altele, fiind dusă la această situaţie de cursul desfăşurării ei spirituale.

O ultimă chestiune se referă la forma ce se potriveşte mai bine cu istoria artistico-literară, care, prin formula adoptată îndeosebi în epoca romantismului şi care domină şi în ziua de azi, expune istoria operelor de artă în funcţie de conceptele şi de nevoile sociale ale diferitelor epoci, ca nişte expresii estetice ale lor, legîndu-se strîns de istoria civilă: acest fapt duce la neglijarea şi aproape la înăbuşirea accentului specific şi individual al operelor artistice, adică a ceea ce le face să fie opere artistice, imposibil de confundat una cu alta, şi la tratarea lor ca nişte documente ale vieţii sociale. E adevărat că, în practică, această metodă e atenuată de alta, care s-ar putea numi „individualizantă" şi care scoate în relief caracterul specific al operei

date în parte; dar această atenuare are viciul tuturor formelor de eclectism. Pentru a ieşi din el nu există altă scăpare decît a dezvolta cu consecvenţă istoria individualizată şi a trata operele de artă nu în legătură cu istoria socială, ci în individualitatea lor, fiecare dintre ele ca o lume în sine, în care se varsă din cînd în cînd întreaga istorie, transfigurată şi depăşită, graţie fanteziei, opera fiind o creaţie şi nu un reflex, un monument şi nu un document. Dante nu e numai un document al evului mediu, nici Shakespeare un document al epocii elisabetane, căci pentru a servi drept documente există o mulţime de alţi poeţi asemănători cu ei sau chiar nepoeţi care pot furniza documente pe scară mult mai mare. S-a obiectat că prin această metodă, istoria artistico-literară devine o serie de eseuri şi de monografii, fără nici o legătură între ele. Dar e clar că legătura o constituie întreaga istorie a omenirii, din care, personalităţile poetice sînt o parte foarte importantă (apariţia poeziei shakespeariene nu e mai puţin importantă decît Reforma religioasă sau Revoluţia franceză) şi tocmai pentru că sînt o parte, ele nu trebuie să se scufunde şi să se piardă în istorie, adică în celelalte părţi ale istoriei, ci să-şi păstreze relieful şi caracterul lor propriu şi original.

ISTORIA ESTETICII

Istoria Esteticii, datorită caracterului ei de știință filozofică pe care l-am indicat mai sus, nu poate fi separată de istoria întregii filozofii, care o clarifică, și care primește în schimb în egală măsură lumină de la ea. De exemplu, se poate vedea cum orientarea, numită subiectivistă pe care gîndirea filozofică a luat-o o dată cu Descartes, favorizînd cercetarea puterii creatoare a spiritului, favorizează indirect și investigarea puterii estetice. Pe de altă parte, în ceea ce privește acțiunea exercitată de Estetică asupra restului filozofiei, e de ajuns să amintim în ce măsură conștiința mereu mai mare a Fanteziei creatoare și a Logicii poetice a contribuit la eliberarea Logicii filozofice de intelectualismul și formalismul tradițional, și, apropiind emoția gîndirii de cea a poeziei, a contribuit la a o ridica la rangul de Logică speculativă sau dialectică, în sistemele filozofice ale lui Schelling sau Hegel. Dar dacă istoria Esteticii trebuie integrată în istoria generală a Filozofiei, și aceasta, la rîndul ei, trebuie extinsă dincolo de limitele ei, în care e menținută de obicei și în care e făcută să coincidă cu seria operelor așa-zișilor filozofi de profesie și a dezvoltărilor didactice numite „sisteme filozofice". Noile idei filozofice, sau germenii lor se pot afla adesea vii și pline de energie în cărți care nu aparțin filozofilor de profesie și care nu sînt sistematice dacă le privim din afară: pentru etică, în cărțile ascetice și religioase, pentru politică, în cărțile istoricilor; pentru estetică în cele ale criticilor de artă, și așa mai departe. În afară de aceasta, e de amintit că, vorbind în termeni stricți, subiectul istoriei Esteticii nu e problema, unica problemă a definirii artei și care se epuizează cu această definiție cînd s-a ajuns sau cînd se va ajunge la ea; ci infinitele probleme ce se ivesc necontenit în jurul artei și în care unica problemă, definirea artei, se individualizează și devine concretă. Cu aceste avertismente, de care trebuie să ținem mereu seama, se poate realiza o schiță generală a istoriei Esteticii, care să servească pentru o orien-

tare preliminară, fără riscul ca ea să fie rigid și simplist înțeleasă.

În schița aceasta generală trebuie să admitem (căci corespunde nu numai unei oportunități de expunere dar și adevărului istoric) formula generală că Estetica e o știință modernă. Antichitatea greco-romană nu a făcut speculații în jurul artei, sau a făcut foarte puține, dar a vrut mai ales să creeze o didactică a ei: s-ar putea spune, nu „filozofia artei", ci „știința empirică" a ei. Așa sînt tratatele de „gramatică", de „retorică", de „fundamentele oratoriei", de „arhitectură" de „muzică", de „pictură" și „sculptură": baza întregului sistem ulterior de predare a artei, ba chiar al celui din zilele noastre, în care modurile antice de tratare au fost simplificate și interpretate *cum grano salis*, dar nu au fost propriu-zis abandonate, tocmai pentru că din punct de vedere practic ele sînt indispensabile. Filozofia artei nu găsea condiții favorabile și stimulente în filozofia antică, care era în primul rînd „fizică" și „metafizică" și doar în al doilea rînd și episodic „psihologie", sau, cum ar trebui să se spună mai exact, „filozofie a spiritului". Ea pomenește negativ de problemele filozofice ale Esteticii, cum se întîmplă cu negarea valorii poeziei în filozofia lui Platon, sau pozitiv, cum e cazul apărării ei în filozofia lui Aristotel, care a încercat să-i rezerve poeziei un domeniu propriu între cel al istoriei și cel al filozofiei, iar pe de altă parte, cazul speculațiilor lui Plotin, care, pentru întîia oară a legat și a unificat cele două concepte, despărțite, al „artei" și al „frumosului". Alte idei importante ale anticilor au fost cele care rezervau poeziei „miturile" nu „loghi", și care făceau deosebirea într-o propoziție între expresiile pur „semantice", retorice și cele cu germene poetic, de cele „apofantice" sau logice. Recent a început să se discute despre un nou filon al Esteticii grecești aflat în doctrinele epicureilor expuse de Filodem și care a părut că dădeau fanteziei un rol proeminent aproape ca în romantism. Oricum, aceste indicații au rămas puțin fecunde în antichitate iar judecata viguroasă și sigură a anticilor, în chestiunile artistice, nu a fost adîncită și nu a dus la o adevărată știință filozofică, din cauza limitelor existente și caracterul în genere obiectivist sau naturalist al filozofiei antice, și pe care doar creștinismul, cu ridicarea

problemelor sufletului și plasarea lor în centrul atenției gînditorilor, a început să o pună în mișcare sau i-a pregătit forțele care i-au dat un nou impuls.

Și totuși filozofia creștină însăși, atît prin prevalența transcendenței, a misticismului și a ascetismului, cît și prin forma scolastică, deosebită de filozofia antică, în care s-a complăcut, deși a dat o mai mare acuitate problemelor morale și a făcut mai subtilă tratarea lor, nu a simțit și nu a investigat problemele fanteziei și ale gustului, după cum s-a depărtat de altele (corespunzătoare cu primele în sfera practică) a pasiunilor, a intereselor, a utilității, a politicii și a economiei. Așa cum politica și economia au fost concepute sub unghi moral, tot astfel arta a fost subordonată alegoriei morale și religioase, iar conceptele risipite prin operele scriitorilor greco-romani au fost uitate sau privite superficial. Filozofia Renașterii, care a fost naturalistă în felul ei, a restaurat, a interpretat și a adaptat Poeticele și Retoricele antice, dar deși s-a ocupat mult cu „verosimilul", cu „adevărul", cu „imitația" și cu „ideea", cu „frumosul" și cu mistica frumosului și a dragostei cu *catarsisul* sau epurarea pasiunilor, cu aporiile noilor și tradiționalelor genuri literare, nu a izbutit să propună un principiu propriu-zis estetic. În epoca aceea a lipsit poeziei și artei un gînditor care să facă ceea ce a făcut Machiavelli pentru politică: adică să afirme și să definească în mod energic, și nu doar prin observații incidentale și concesiuni, autonomia și natura lor originală.

O foarte mare importanță, deși multă vreme n-a fost remarcată de istorici, a avut, în acest domeniu, gîndirea Renașterii tîrzii care în Italia poartă numele de secentism, barochism sau decadență literară și artistică; căci în epoca aceea a început să se distingă în mod insistent, pe lîngă „intelect", o facultate numită „talent" *ingenium* sau „geniu", și care e propriu-zis producătoare de artă; și, corespunzător cu ea, o facultate de a judeca, care nu era raționamentul sau judecata logică, căci judeca „fără discurs" și în același timp „fără concept" și care a căpătat numele de „gust". La acești termeni s-a adăugat altul, care părea că indică ceva imposibil de determinat prin concepte logice și avea în sine ceva oarecum misterios, termenul de „*nescio quid*", „nu știu ce": o expresie care se întîlnea de obicei

în vorbirea italienilor și care dădea de gîndit străinilor. Tot atunci a început să se glorifice „fantezia", vrăjitoarea producătoare de farmece, apoi „sensibilul" sau „senșualul" care există în imaginile poeziei, iar în pictură miracolele „culorii" față de „desen", aceasta părînd că păstrează în sine ceva logic și rece. Uneori, aceste tendințe spirituale, oarecum tulburi, se purificau, ridicîndu-se la nivelul unor teorii raționale, ca în cazul lui Zuccolo (1623), care a supus criticii metrica și a înlocuit criteriile ei cu „judecata simțului", care, pentru el, nu era ochiul sau urechea, ci „o putere superioară, unită cu simțurile". Apoi cazul lui Mascardi (1636) care a negat împărțirea în stiluri după criterii obiective și retorice, reducînd stilul la modul particular și individual ce se naște din talentul particular al fiecăruia, și a afirmat că există tot atîtea stiluri cîți scriitori. Apoi, cazul lui Pallavicino (1644) care a criticat verosimilul și a recunoscut drept domeniu propriu al poeziei „primele percepții" sau fantezii „nici adevărate nici false". În sfîrșit, cazul lui Tesauro (1654), care a încercat să dezvolte o Logică retorică, distinctă de Logica dialectică, și a extins formele retorice dincolo de cele verbale la expresiile picturale și plastice.

Noua filozofie a lui Descartes chiar dacă în sine și în cazul succesorilor ei imediați, s-a arătat ostilă poeziei și fanteziei, în altă privință, adică, prin investigarea subiectului și a spiritului pe care ea a încurajat-o, a ajutat ca aceste eforturi izolate să se închege într-un sistem și să se caute un principiu la care să se reducă artele. Și în acest domeniu, italienii, receptînd metoda, dar nu și intelectualismul rigid al lui Descartes, nici disprețul acestuia față de poezie, de arte și de fantezie, au dat prin Calopreso (1691), Gravina (1692, 1708) și Muratori (1704) și prin alții, primele Poetice în care domina sau deținea o parte importantă conceptul de Fantezie. De asemenea, nu a fost mic efectul ei asupra lui Bodmer și a școlii sale, elvețiene și, prin ei, asupra criticii și esteticii germane și în genere asupra celei europene: într-atîta, încît în ultimii ani s-a ajuns să se vorbească (Robertson) de „originea italiană a Esteticii romantice".

Gînditorul prin care culminează activitatea acestor teoreticieni din noua generație a fost G. B. Vico care, în

Știința nouă (1725—1730), propunînd o „Logică poetică", în opoziție cu cea intelectuală, a considerat poezia un mod de cunoaștere sau a formă teoretică, care precede pe cea rațională și filozofică; a stabilit ca unic principiu al ei fantezia, care e cu atît mai puternică cu cît e mai eliberată de rațiune, adversarul ei de moarte. În sfîrșit, Vico l-a preamărit ca părinte și ca cel mai bun reprezentant al tuturor adevăraților poeți pe barbarul Homer și, alături de el, deși tulburat de cultura sa teologică și scolastică, pe semibarbarul Dante, și și-a îndreptat privirea, fără a izbuti s-o vadă bine, spre tragedia englezească, spre Shakespeare, care i-a rămas ascuns, dar care ar fi devenit, desigur, dacă l-ar fi putut cunoaște, cel de al treilea mare poet barbar. Dar Vico n-a făcut școală cu teoria lui estetică, așa cum s-a întîmplat și cu celelalte teorii ale sale, pentru că era prea avansată pentru timpul său și pentru că gîndirea lui filozofică era încurcată într-un soi de simbolism istoric. „Logica poetică" a izbutit să-și facă drum în clipa în care a reapărut infinit mai puțin profundă, dar în împrejurări mai propice, cu Baumgarten (*Meditationes*, 1735, *Aesthetica*, 1750—58), un sistematizator al oarecum hibridei estetice leibniziene, care i-a dat mai multe denumiri, printre care: *ars analogi rationis, scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior*, și cea care i-a rămas, *Aesthetica*.

Școala lui Baumgarten, care făcea și nu făcea distincția între forma bazată pe fantezie imaginară și cea intelectivă, tratînd-o pe prima de *cognitio confusa* și produsă de altminteri de propria ei *perfectio*, precum și speculațiile și analizele esteticienilor englezi (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Home, Gerard, Burke, Alison etc.) și, în genere, numeroasele „eseuri" din acea epocă asupra frumosului și asupra gustului, precum și teoriile și expunerile istorice ale lui Lessing și Winckelmann au contribuit ca un stimulent pozitiv sau negativ la formarea celeilalte mari opere estetice a veacului al XVIII-lea, *Critica puterii de judecare* (1790) a lui Immanuel Kant, în care autorul (după ce în *Critica Rațiunii pure* s-a îndoit de aceasta) a descoperit că frumosul și arta formează obiectul unei științe filozofice speciale, adică a descoperit autonomia activității estetice. Împotriva utilitariștilor, el a demonstrat că frumosul

place „în mod dezinteresat" (adică fără un interes utilitar), împotriva intelectualiştilor, că frumosul place „fără concept" şi, apoi, împotriva şi a unora şi a celorlalţi, că frumosul are „forma finalităţii fără reprezentare a scopului", şi împotriva hedoniştilor că el e „obiectul unei plăceri universale". În substanţă, Kant n-a mers mai departe de aceste formulări negative şi generale ale conceptului de frumos, tot aşa cum în *Critica raţiunii practice* nu a mers mai departe de forma generică a datoriei — cu excepţia formulării legii morale. Dar ceea ce a izbutit el să închege a rămas bun permanent şi după *Critica puterii de judecare*, revenirea la explicaţiile hedoniste şi utilitariste ale artei şi frumosului au rămas posibile, şi chiar s-au produs, dar numai prin ignoranţa şi incomprehensiunea demonstraţiilor lui Kant. Nici întoarcerea la estetica lui Leibniz şi Baumgarten, adică la doctrina artei ca concept confuz şi imaginar, nu ar mai fi trebuit să se producă, dacă Kant ar fi reuşit să unifice teoria sa asupra frumosului, care place fără concept şi care e finalitate fără reprezentare a scopului, cu teoria lui Vico referitoare la logica fanteziei, plină de imperfecţiuni şi de oscilaţii dar, şi de vigoare, şi care, în epoca aceea, era într-o oarecare măsură, reprezentată în Germania de Hamann şi de Herder. Dar chiar şi Kant deschidea poarta „conceptului confuz" în clipa în care atribuia geniului virtutea de a combina intelectul cu imaginaţia, şi distingea arta de „frumosul pur", definind-o drept „frumosul aderent".

În filozofia postkantiană se constată tocmai reluarea tradiţiei baumgartiene, considerîndu-se din nou poezia şi arta o formă de cunoaştere a Absolutului sau a Ideii, cînd echivalentă cu cea filozofică, cînd inferioară sau pregătitoare, cînd ca formă superioară, ca în filozofia lui Schelling (1800) în care ea devine organul Absolutului. În cea mai amplă şi mai importantă operă a şcolii postkantiene, în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel (1818 şi urm.) arta e mutată împreună cu religia şi filozofia în „sfera spiritului absolut" în care spiritul se eliberează de cunoaştere empirică şi de acţiunea practică şi se glorifică în ideea de Dumnezeu sau în Idee. În triada astfel constituită nu se poate şti dacă momentul prim e arta sau religia, căci în această privinţă există mai multe expuneri ale lui Hegel referi-

toare la doctrina sa; dar e sigur că şi una şi cealaltă, adică şi arta şi religia, sînt depăşite şi confirmate în sinteza finală, care e Filozofia: ceea ce e tot una cu a spune că arta e tratată ca o filozofie inferioară sau imperfectă, ca o filozofie imaginativă, ca o contradicţie între conţinut şi forma ei inadecvată, pe care o soluţionează doar Filozofia. Hegel, care năzuia să facă ca sistemul lui filozofic şi dialectica categoriilor să coincidă cu istoria reală, a ajuns în felul acesta la faimosul lui paradox al caracterului muritor al artei, ca o formă care nu mai corespunde cu interesul spiritual superior al noilor vremuri.

Concepţia artei ca o filozofie, ca o filozofie intuitivă, sau ca un simbol al filozofiei etc. se regăseşte cu rare excepţii în toată Estetica idealistă din prima jumătate a secolului al XIX-lea cum e cazul esteticii lui Schleiermacher, cu *Prelegerile de Estetică* (1825, 1832—1833) care ne-au rămas într-o formă insuficient de elaborată. Şi în ciuda caracterului elevat al acestor expuneri şi a entuziasmului pentru poezie şi artă, care vibrează în ele, principiul artificial care le conducea a fost principalul motiv al reacţiei împotriva Esteticii de acest tip, o reacţie care, în a doua jumătate a secolului, a întovărăşit reacţia generală împotriva filozofiei idealiste ce decurgea din marile sisteme postkantiene. Mişcarea aceasta antifilozofică a avut desigur semnificaţia ei, ca un simptom al nemulţumirii şi nevoii de a căuta căi noi, dar nu a produs o teorie estetică care să îndrepte erorile teoriei precedente şi care să o facă să progreseze. În parte, ea a fost o ruptură a continuităţii în tradiţia gîndirii; în altă privinţă, un efort disperat de a soluţiona problemele Esteticii, care sînt nişte probleme speculative, prin metodele ştiinţelor empirice (de exemplu Fechner); apoi o reînviere a Esteticii hedoniste şi utilitariste, a unui utilitarism care a devenit asociaţionism, evoluţionism, şi biologism (ca în cazul lui Spencer, de exemplu). Epigonii idealismului (Vischer, Schlasler, Carriere, Lotze etc.) nu au adus nici o contribuţie reală; nici discipolii altor şcoli din prima jumătate a secolului, precum cei din şcoala zisă „formalistă", din şcoala lui Herbart (Zimmermann), nici eclecticii şi psihologii care, ca şi ceilalţi, operau cu două abstracţii, „conţinutul" şi „forma", (estetica conţinutului şi formalismul) şi uneori încercau să

le sudeze între ele, fără să-şi dea seama că în felul acesta, din două irealităţi făceau o a treia irealitate. Ce s-a gîndit mai bun, în această epocă, relativ la artă, e de căutat nu la filozofii şi esteticienii de profesie, ci la criticii poeziei şi ai artei, în Italia la De Sanctis, în Franţa la Baudelaire şi la Flaubert, în Anglia la Pater, în Germania la Hanslick şi la Fiedler, în Olanda la Julius Lange etc. Ei ne consolează pentru vulgaritatea estetică a filozofilor pozitivişti şi de vacuitatea fastidioasă a aşa-zişilor idealişti.

O soartă mai bună a avut Estetica în primele decenii ale secolului al douăzecilea, graţie reînvierii generale a gîndirii speculative. Importantă e îndeosebi uniunea care s-a realizat între Estetică şi Filozofia limbajului, înlesnită de criza în care a intrat lingvistica naturalistă şi pozitivistă a legilor fonetice şi a altor asemenea abstracţii. Dar producţia estetică cea mai recentă, tocmai pentru că e recentă şi în curs de dezvoltare, nu poate fi încă situată şi judecată istoric.

CUPRINS

REDACTOR: TAMARA MUREŞANU
TEHNOREDACTOR: FLORICA WEIDLE

COLI DE TIPAR: 14,50.
INDICI PENTRU CLASIFICAREA ZECIMALĂ:
PENTRU BIBLIOTECILE MARI: 7.01, PENTRU BIBLIOTECILE MICI: 7.01.

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ,
STR. BRASSAI NR. 5—7. REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
COMANDA NR. 79/1971.





BENEDETTO CROCE

BREVIAR DE ESTETICĂ
ESTETICA IN NUCE

Obiecţiile îndreptăţite şi critica de principiu pe care o trezeşte astăzi estetica lui Benedetto Croce nu trebuie să diminueze în ochii noştri nici meritele ei istorice, nici funcţia ei actuală.
Ea este de natură să exercite în continuare, cu multă eficacitate, rolul unei adevărate medicina mentis. **Critica severă la care a fost supusă chiar în Italia nu a clătinat meritele ei solide.**
Activitatea de dezvoltare a esteticii marxiste nu poate să nu ţină seama de teoremele estetice ale lui Croce, imunizîndu-ne împotriva vechilor erori, invitîndu-ne la critică prin asimilare şi negare, integrare şi depăşire.

colecţia de estetică

Lei 6,50